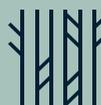
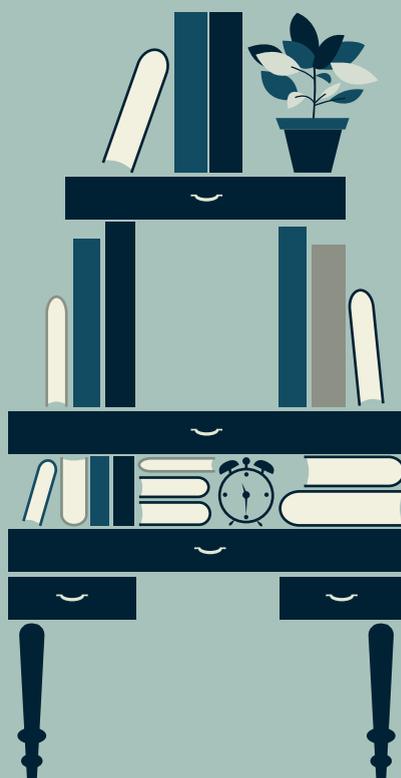
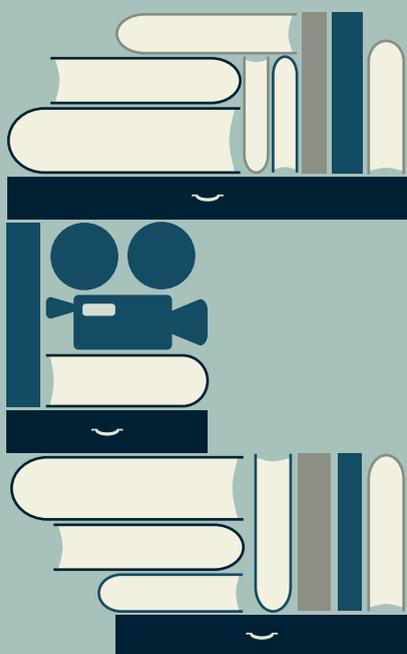


CINEMA E OUTRAS ARTES I

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA
ANA CATARINA PEREIRA
LILIANA ROSA
MANUELA PENAFRIA
NELSON ARAÚJO
(Editores)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

CINEMA E OUTRAS ARTES I

DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

LILIANA ROSA

MANUELA PENAFRIA

NELSON ARAÚJO

(Editores)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Cinema e Outras Artes I
Diálogos e Inquietudes Artísticas

Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,
Liliana Rosa, Manuela Penafria, Nelson Araújo

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Revisão

Ana Catarina Pereira, Delfina Rodrigues e Liliana Rosa

Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)
Cristina Lopes (paginação)

ISBN

978-989-654-581-9 (papel)
978-989-654-583-3 (pdf)
978-989-654-582-6 (epub)

DOI [10.25768/fal.books.2019.01](https://doi.org/10.25768/fal.books.2019.01)

Depósito Legal 459029/19

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2019

© 2019, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Liliana Rosa,
Manuela Penafria, Nelson Araújo.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Comité de leitura

Abílio Hernandez Cardoso

Anabela Dinis Branco De Oliveira
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143186/2019

Ana Catarina Pereira
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143117/2018

Ana Isabel Soares

António Fatorelli

Carlos Melo Ferreira

Daniel Tércio

Liliana Rosa

Luís Nogueira

Manuel Deniz Da Silva

Manuela Penafria

Maria Do Rosário Lupi Bello

Mirian Tavares

Nelson Araújo

Sérgio Guimarães Sousa

Tito Cardoso E Cunha

IN MEMORIAM

PROFESSOR CARLOS MELO FERREIRA

Índice

Apresentação	15
Da palavra à imagem permanece o mistério da música: <i>Tous les matins du monde</i> , filme de Alain Corneau Daniel-Henri Pageaux	19
PARTE 1 LITERATURA E POESIA	45
Entre dois Planos Nacionais - o reduzido cinema português e o grande espaço da literatura António Manuel Dias Costa Valente	47
<i>Rebecca</i> (Hitchcock) e <i>As Formigas</i> (Lygia Fagundes Telles): espaços de suspense Fátima Leonor Sopran	61
Como os desdobramentos convergem para a construção do suspense em <i>Sueurs Froides (d'entre les morts)</i> (1954) e em <i>Vertigo</i> (1958)? Maria do Socorro Aguiar Pontes Giove	77
Cine y literatura en Iris Murdoch: narrativa y olvido Ramón Luque	89
<i>Os Maias</i> cinematografados: Leitura colateral das (des)continuidades portuguesas Filomena Antunes Sobral	95
Apuntes sobre semiótica de la narrativa audiovisual: poética, retórica y niveles de significación Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón	113

Análise da transformação do narrador na adaptação cinematográfica do livro <i>O Amor nos Tempos do Cólera</i> André Laender Pita	131
<i>O Auto da Compadecida</i> invade o cinema: uma análise dos processos de adaptação, direção e montagem da obra de Guel Arraes João Evangelista do Nascimento Neto	147
João Botelho: um certo olhar sobre a Literatura Luis Carlos Pimenta Gonçalves	165
Dar a palavra – <i>Veredas</i> , de João César Monteiro Elisabete Marques	183
<i>Synecdoche, New York</i> : O Filme pela Figura Francisco Ricardo Cipriano Silveira	195
<i>L'amant de la Chine du Nord</i> (1991): novo gênero discursivo entre cinema e literatura Maria do Socorro Aguiar Pontes Giove	217
PARTE 2 ARTE, CIÊNCIA E FILOSOFIA	229
O Cinema de Majid Majidi: <i>Bacheha-Ye aseman</i> / <i>Filhos do Paraíso</i> – Um exercício de confluência entre a Ética e a Estética Antônio Júlio Andrade Rebelo	231
Uma interpretação do filme <i>Inception</i> : entre os sonhos e a antiga <i>arte da memória</i> Carlos Alberto de Matos Trindade	245

<i>The way things go</i> : O banal transfigurado em Fischli & Weiss Guy Amado	267
Edenes modernos: la naturaleza como metáfora fílmica del origen perdido Chantal Poch	285
<i>Stromboli</i> : a jornada do herói e as estruturas do imaginário no neorrealismo italiano de Rossellini Paula Pires da Silva	301
Autoria e Organização	315

Apresentação

Cinema e Outras Artes assume-se como uma coleção de livros que tem como linha programática reunir investigações dedicadas à intersecção dos Estudos Fílmicos com outras formas de expressão artística, numa constante revisitação da expressão *Sétima Arte*. A coleção promove e divulga uma imensa produção de conhecimento que, por si, justifica a importância de um conjunto de livros cujo enfoque reflete, retrospectiva e prospetivamente, as ligações, de diálogo e inquietudes, entre as diferentes artes.

O primeiro volume, intitulado *Cinema e Outras Artes I – Diálogos e Inquietudes Artísticas*, é composto por um texto inaugural de Daniel-Henri Pageaux, seguindo-se dois capítulos temáticos. O autor imprime uma cadência de pesquisa vinculada às relações do cinema com as outras artes, intersetando, no seu discurso, mutações fílmicas que decorrem de “sinestésias ou da aliança”. No filme *Tous les Matins du Monde* (1991), de Alain Corneau, o autor encontra um campo particularmente frutífero para sistematizar a linha investigadora. Questionando o processo de adaptação romancista, invoca a intervenção de elementos musicais, plásticos e pictóricos para chegar a “uma poética da adaptação”. A sua perfuração fílmica avança, assim, em múltiplos sentidos, extrapolando imbricações entre cinema e materialidades, jogos cromáticos, processos de composição e referências pictóricas, brilhando de toda a parte, a música, protagonista maior do filme.

O primeiro capítulo, com a designação *Literatura e Poesia*, dá conta da profícua e já longa relação entre o cinema e a arte da escrita. António Costa Valente compara dados do Plano Nacional de Cinema com os do Plano Nacional de Leitura, apontando a necessidade do primeiro se aproximar das linhas de trabalho do segundo. Fátima Sopran e Maria Giove exploram as aproximações do *suspense* no cinema e na literatura baseando-se, a primeira autora, no filme *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock, e no conto *As Formigas*, de Lygia Fagundes Telles; Giove utiliza também o estudo comparado, desta feita, entre o romance *Sueurs Froides (d'entre les morts)* (1954), de Pierre Boileau e Thomas Narcejac, e a obra cinematográfica *Vertigo* (1958), a partir dos conceitos *Dobra* e *Desdobra* desenvolvidos por Gilles Deleuze, defendendo a sua convergência para a construção do *suspense* em ambas as obras. Em seguida, Ramón Luque organiza a sua pesquisa em redor das adaptações literárias ao cinema, integrando exemplos em que este diálogo foi profícuo, e outros em que se demonstrou estéril. Filomena Sobral, por sua vez, permanece no domínio da transposição fílmica, propondo uma leitura da obra *Os Maias* (2014), de João Botelho, que objetiva uma múltipla participação artística para o resultado final. Alfonso Aragón serve-se de ferramentas semióticas para propor uma classificação na narrativa audiovisual engajada em três níveis, enquanto André Pita faz uma análise detalhada sobre a transferência do narrador literário para a matéria fílmica – na transposição fílmica de Mike Newell do livro *O Amor nos Tempos do Cólera*, de Gabriel Garcia Márquez –, valorizando o jogo artístico que prescinde daquela figura mas mantém os elementos narrativos.

O capítulo prossegue com João Neto a vincular, também, a sua investigação às questões da transposição, focando-se na obra dramática *o Auto da Compadecida* (1957), de Ariano Suassuna e na sua transposição cinemática por Guel Arraes, em 2000, depurando estratégias de realização e montagem. Luís Gonçalves procede a uma extração fílmica na obra de João Botelho, obtendo ganhos no diálogo que o realizador português estabelece com as outras artes. Elisabete Marques enfatiza os mecanismos dissonantes no filme *Veredas* (1978), de João César Monteiro, sinalizando, na estratégia artística, uma fecundação entre as dimensões visual e textual sublimada pela postu-

ra política. Já Francisco Silveira traça um paralelo entre a figura de estilo sinédoque e *Synecdoche, New York* (2008), de Charlie Kaufman, defendendo que aquela técnica literária concretiza todo o filme, assumindo-se como o universo narrativo da obra; e, para concluir a fração temática, Maria Gouveia convoca a obra *L'amant de la Chine du Nord* (1991), de Marguerite Duras, investigando a associação de recursos do romance e do guião numa conjugação que promove um singular género discursivo.

Arte, Ciência e Filosofia é o título da segunda parte, que entendemos como um território onde claramente se manifestam diálogos e inquietudes artísticas entre o cinema e outras artes. António Júlio Rebelo explora confluências entre ética e estética, utilizando como referência o filme *Os Filhos do Paraíso* (1997), de Majid Majidi, para viabilizar as possibilidades de aproximação entre os dois conceitos. Carlos Trindade, assume o enredo do filme *Inception* (2010), de Christopher Nolan como um caso paradigmático nas relações entre sonho e memória, substancializando pontos de contacto com a antiga *arte da memória*. Guy Amado, por sua vez, utiliza como eixo principal de análise a curta-metragem *The Way Things Go* (1987), de Fischli & Weiss para problematizar a noção de fracasso, assumindo a falha como fator determinante para a obra emergir; Chantal Poch avança com o conceito de proto-imagem – uma imagem que a civilização não destruiu – apontando as obras de Herzog, Malick, Kawase ou Tarkovsky como sendo ricas nessas imagens que nos fazem regressar à origem e experienciar o cinema como se fosse a primeira vez. Por último, Paula Pires da Silva faz uma atenta análise do filme *Stromboli* (1957), para mostrar um ângulo de leitura no neorealismo associado a um imaginário mítico que é integrado na narrativa.

Agradecendo a todos os autores e autoras que colaboraram na presente edição, deixamos também uma palavra de apreço final aos membros da Comissão Científica e a todos os revisores e revisoras que muito contribuíram para a concretização da presente publicação.

Acrescentamos, por fim, que, no respeito por todas as variantes da muito rica Língua Portuguesa, cada autor e autora elegeu livremente o Acordo Ortográfico em que se desejou expressar.

DA PALAVRA À IMAGEM PERMANECE O MISTÉRIO DA MÚSICA: *TOUS LES MATINS DU MONDE*, FILME DE ALAIN CORNEAU

Daniel-Henri Pageaux

Vou fazer algumas reflexões sobre o filme *Tous les matins du monde*, de Alain Corneau, estreado em França no ano de 1991 (18 de Dezembro), filme homónimo do romance de Pascal Quignard, publicado na Gallimard / Folio (a nossa edição) pouco tempo depois da estreia do filme. De certa maneira, o romancista foi o adaptador do seu próprio texto, em colaboração, evidentemente, com o realizador Alain Corneau. Aliás, no genérico, assinala-se que Quignard é autor dos diálogos. Houve, portanto, um trabalho de equipa, que se reflete nos prémios, isto é, nos Césares atribuídos ao filme.

De facto, além do êxito obtido, quer junto dos espectadores (mais de dois milhões de espectadores), quer perante a crítica, a qual considerou o filme, muito justamente, um verdadeiro acontecimento no panorama cinematográfico francês, note-se, desde já, que o filme foi recompensado com sete Césares, o que é raro: César do melhor filme, do melhor realizador, da melhor fotografia (atribuído a Yves Angelo, nome que devemos fixar), do melhor actor secundário (neste caso a atriz Anne Brochet no papel de Madeleine), do melhor som (atribuído a três técnicos de som), da melhor música original (atribuído ao músico especialista de viola de gamba Jordi Savall), do melhor guarda-roupa (atribuído a Corinne Jorry). Além disso, Alain Corneau recebeu por este filme o prestigioso Prémio Louis Delluc.

O filme, mais longo do que habitualmente (perto de duas horas – 1 hora e 55), sobretudo se tivermos em conta que transpõe para o cinema um romance de apenas 117 páginas na edição Folio, já citada, pode surpreender a maior parte dos espectadores quanto à temática e ao estilo, ou seja, a nível estético. Para lá deste primeiro obstáculo, o de ser longo (elemento ao qual voltaremos mais adiante), a adaptação desta espécie de narrativa breve (mais propriamente do que romance, palavra, aliás, que não figura na edição da obra) levanta uma série de questões de carácter técnico, mas também estético: lugar e utilização da música (inteiramente extraída de obras francesas do século XVII ou de adaptações de Jordi Savall), utilização dos locais de filmagem (o cenário escolhido), criação de um determinado ambiente, específico do século XVII. Diria mesmo questões de ordem poética, se considerarmos, como mero ponto de partida ou hipótese de trabalho, que a adaptação não é apenas a passagem de uma forma a outra, do texto à imagem, mas também, por meios próprios da linguagem cinematográfica, uma recriação.

Devemos fazer, desde já, algumas considerações sobre o argumento, sobre as linhas gerais do guião do filme, pois pode dizer-se que se trata de uma história relativa a personagens que existiram de facto, músicos do Grand Siècle francês, um deles muito pouco conhecido, mesmo actualmente, desconhecido ou quase quando o filme estreou, Monsieur de Sainte-Colombe, de quem ignoramos o primeiro nome e as datas de nascimento e de morte; o outro, mais jovem, Marin Marais, que teve uma trajectória totalmente oposta: discípulo do primeiro, foi músico da corte do rei Luís XIV, tornando-se um músico cuja carreira e cuja obra são bem conhecidas.

Monsieur de Sainte-Colombe, figura bastante misteriosa, virtuose excepcional, foi mestre de uma série de músicos de viola de gamba, que se prolongou pelo século seguinte. Pascal Quignard, musicólogo além de romancista, pelo menos nessa época, inspirou-se em alguns textos raros, que fornecem elementos biográficos, como os de Titon de Tillet, no seu *Parnasse Français*, ou os de Hubert Le Blanc, citado no romance:

Le Blanc le père disait qu'il arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine: du soupir d'une jeune femme au sanglot d'un homme qui est âgé, du cri de guerre de Henri de Navarre à la douceur d'un souffle d'enfant qui s'applique et dessine, du rôle désordonné auquel incite parfois le plaisir à la gravité presque muette, avec très peu d'accords, et peu fournis, d'un homme qui est concentré dans sa prière. (1991: 12)

Mas devemos sobretudo sublinhar a insistência com a qual o romancista nos dá um retrato que parece, em grande parte, inventado por ele. Viúvo inconsolável (como veremos, isso não é um pormenor sem importância), educa severamente as suas filhas. Isola-se numa cabana que mandou construir, debaixo dos ramos de uma amoreira (pormenor verificado através das fontes que o romancista consultou). É evocado como sendo “violent”, “sujet à des colères sans raison qui jetaient l'épouvante dans l'âme des enfants” (Quignard, 1991: 18). Apresentava-se a ele próprio a um músico do rei, Monsieur Caignet, como sendo “un sauvage”, recusando-se obstinadamente a ir tocar para a corte e a publicar as suas obras.

Quanto a Marin Marais, o romancista expõe a sua biografia (o início, obviamente) em várias páginas, no capítulo VIII. Nascido em 1656, falecido em 1728, fez parte, como cantor desde os seis anos, do coro da capela real. Mas quando a sua voz mudou, foi rejeitado; desesperado, foi ter com Monsieur Caignet (acima referido), que o manda ir ter com um outro músico, Monsieur Maugars, o qual o aconselha a encontrar-se com Monsieur de Sainte-Colombe. A este, Marin Marais declara, desde o primeiro encontro, que deseja tornar-se um “violiste renommé”, o que leva o mestre a um encolher de ombros, numa atitude dubitativa. Depois de o ouvir tocar uma composição para viola de gamba, Monsieur de Sainte-Colombe diz-lhe: “Vous faites de la musique, Monsieur. Vous n'êtes pas musicien” (Quignard, 1991: 43). Irritado, quando soube que o seu aluno tocou para o rei, exclama: “Écoutez, Monsieur, les sanglots que la douleur arrache à ma fille: ils sont plus près de la musique que vos gammes” (Quignard, 1991: 69).

Marin Marais, expulso da casa de Monsieur de Sainte-Colombe, ousa voltar para ver Madeleine, a qual “lui montrait sur sa viole tous les tours que son père lui avaient enseignés” (Quignard, 1991: 71). Uma breve relação amorosa estabelece-se entre os dois. Madeleine engravida e dá à luz um nado-morto, adoecendo gravemente. Acabará por se suicidar (capítulo XXV). Estamos então a dois capítulos do final do livro. A morte de Madeleine é um episódio decisivo, quer no romance quer no filme. No romance, o capítulo XXVI abre com uma citação que nos remete para o título: “Tous les matins du monde sont sans retour.” (Quignard, 1991: 107). Marin Marais está então no auge da sua glória. Aparentemente cheio dele próprio, sente-se, no entanto, obcecado pela ideia de que a música de Monsieur de Sainte-Colombe, o qual deixou de tocar, vai desaparecer após a sua morte. Decide, então, ir ter com ele, e esconde-se na cabana, ficando à espera que o mestre comece a tocar. Os dois acabarão por se reencontrar e por tocar juntos. Cito as últimas linhas do romance:

Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leurs nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s’adressèrent en même temps un sourire. Ce n’est qu’à l’aube que Monsieur de Marais s’en retourna à Versailles.

Numa centena de páginas, Pascal Quignard propôs o seguinte: 1 – os retratos de dois músicos totalmente opostos; 2 – uma reflexão sobre a música que atravessa o romance até ao fim; 3 – uma dupla história de amor, dado que, à história de amor de Marin Marais com Madeleine, acrescenta-se, em paralelo, ou melhor, em contraponto, a história de amor, para lá da morte, de Monsieur de Sainte-Colombe com a sua falecida mulher (a qual morre desde as primeiras linhas do romance). As aparições da falecida esposa, quando o seu marido toca, introduzem, de maneira simples, discreta e original, uma dimensão a que teremos de chamar fantástica ou sobrenatural.

A presença de um certo elemento fantástico poderá surpreender num texto que deveremos situar em termos genéricos, de maneira a analisar o texto do argumento. Por um lado, não se trata, de maneira nenhuma, de uma variante do romance histórico, mas sim, no sentido daquilo que Marguerite

Yourcenar designava por “roman à histoire”, de um texto romanesco abordando matéria histórica, nada tendo a ver com aquilo que a romancista designava com desprezo por “bal costumé”. A este propósito, refira-se que em 1990, ou seja, um ano antes do filme que estamos a analisar, foi estreado o filme *Cyrano de Bergerac*, realizado por Jean-Paul Rappeneau, com dois actores que reencontramos em *Tous les matins du monde* (Gérard Depardieu no papel de Cyrano e, no principal papel feminino, Anne Brochet, actriz notabilizada por Alain Corneau, sobretudo pelos seus olhos azuis claros, de um tom de aço. Por outro lado, e continuando a referir a mesma romancista, o texto de Quignard e, evidentemente, o próprio texto (elemento que ainda analisaremos) do argumento, relevam da tradição da narrativa “à la française”, desde *La Princesse de Clèves* até a *L'Etranger* de Camus, bem como das narrativas breves de Marguerite Yourcenar, como *Anna soror* e, mais ainda, *Alexis ou le vain combat*, obra que suscitou, por parte da romancista, reflexões teóricas ou gerais que não são despiciendas para situarmos o projecto de Quignard. Poderá falar-se de um estilo voluntariamente simples, despojado, que parte do exterior ou do que é aparente para apresentar, de maneira muito alusiva, o interior, o psicológico.

Se podemos falar de adaptação, no caso de *Tous les matins du monde*, é sobretudo, como se compreende facilmente, porque houve, antes mesmo desse trabalho de adaptação, uma série de encontros decisivos entre o realizador e o romancista. Uma mesma paixão pela música unia-os, quer fosse música de jazz ou música barroca. Poderá falar-se de uma comunhão de gostos, de uma mesma sensibilidade, em algumas áreas, e de uma grande estima mútua. Ambos são da mesma geração: Alain Corneau nasceu em 1943 (morreu em 2010); Pascal Quignard nasceu em 1948 e continua uma carreira absolutamente brilhante de escritor um tanto marginal, apesar de ter um certo sucesso (muito relativo, apenas junto de um público restrito), o que lhe valeu ter obtido o Prémio Goncourt em 2002 com uma obra que só vagamente poderá ser classificada de romance: *Les ombres errantes*.

Não será inútil saber que Alain Corneau começou por ser assistente de Costa Gravas, cineasta que se tornou famoso por ter feito filmes polí-

ticos e *engagés*, como, por exemplo, Z, sobre a ditadura na Grécia. Alain Corneau realizou, entre outros, os seguintes filmes: *Police Python 35*, com Yves Montand (1976), *Fort Saganne* (1984), com Gérard Depardieu e Philippe Noiret, adaptado de um romance de Louis Gardel, *Nocturne indien* (1989), adaptado do romance de Antonio Tabucchi, para citar apenas os filmes anteriores a *Tous les matins du monde*. Refira-se ainda, no entanto, que adaptou um outro romance de Quignard, *L'occupation américaine* (1994), sobre o jazz, sem a colaboração do romancista, com o título de *Le nouveau monde*, filme que foi um fracasso total. Todavia, em 2004, Alain Corneau recebeu o Prémio René Clair, da Academia Francesa, e, talvez ainda mais significativo, o Prémio Henri Langlois, o fundador da Cinemateca Francesa.

Pascal Quignard, apaixonado por música, dedicou-se durante anos, paralelamente, quer ao romance quer à música, como musicólogo, exercendo funções de conselheiro junto do Centre de Musique Baroque de Versailles e depois de presidente do Concert des Nations, onde trabalhou com Jordi Savall (facto importante, obviamente). Durante esses anos, foi próximo do presidente François Mitterrand. Mas em 1994 demitiu-se de todas essas funções culturais, incluindo o cargo que ocupava nas Éditions Gallimard. Manifestou então a sua profunda repulsa pela vida mundana no meio cultural, e compreendemos facilmente que essa atitude não é apenas um pormenor biográfico, mas sim uma impressionante convergência com a trajectória do seu personagem, Monsieur de Sainte-Colombe.

Assim, será oportuno, creio, abrir um parênteses para analisar este personagem como uma espécie de mito pessoal, que obceca, de certo modo, o imaginário e a consciência ética (ou seja, as regras de vida) do romancista. Poderá falar-se de um verdadeiro fascínio por esse personagem genial e obscuro, que surge desde 1986 no romance *Le Salon du Wurtemberg*. O narrador, que é de certo modo duplo do romancista, ousa confessar: “J’essayais toujours d’imiter Monsieur de Sainte-Colombe.” Trata-se de construir um pequeno chalé, semelhante à cabana de que já falámos. Vemos assim que, desde essa época, Quignard explorou as raras fontes documentais sobre Monsieur de Sainte-Colombe e também sobre Marin Marais. No ano se-

guinte, 1987, Quignard publica *La leçon de musique*, ensaio em grande parte consagrado a Monsieur de Sainte-Colombe. Mas devemos ainda referir uma novela breve, *La dernière leçon de musique de Tch'eng Lien*, a qual, apesar da temática chinesa que nos remete para o século VIII antes de Cristo, aborda dois temas essenciais quer do romance quer do filme que estamos a analisar: o encontro derradeiro na pequena cabana do músico.

Em 1990, Quignard publica em dois volumes uma sequência de fragmentos reunidos sob o título *Petits Traités*. Cito a primeira fase desta espantosa súpula de reflexões sobre a leitura e sobre a música: “Tous les matins du monde sont sans retour. Et les amis. Tacite a dit qu’il n’y a qu’un tombeau: le coeur de l’ami.” De facto, esta obra bizarra inspira-se na morte do amigo Louis Cordesse, da mesma maneira que a música de Sainte-Colombe se inspira, em grande parte, na morte da mulher, no luto impossível, e, de um ponto de vista literário e musical, do regresso a um género menor, musical ou literário, o chamado “*tombeau*”. Desde o primeiro parágrafo de *Tous les matins du monde* alude-se a uma composição intitulada *Le Tombeau des regrets*.

Estas referências bibliográficas são importantes porque explicam a razão pela qual, depois dos primeiros encontros com Alain Corneau, o trabalho de redacção de Pascal Quignard foi tão rápido e coincidiu, apesar da dimensão ficcional, com as suas investigações e com as suas obsessões. Acrescenta-se, enfim, que a obsessão pela figura de Monsieur de Sainte-Colombe está longe de desaparecer depois do filme e do romance: refira-se três romances que, em graus diversos, exploram a temática da “vida secreta”, do artista totalmente consagrado ao seu trabalho de criação: o romance intitulado precisamente *Vie secrète* (1998), *Terasse à Rome* (2000) - este voltando ao século XVII e onde aparecem Sainte-Colombe e Madame de Pont-Carré (ausente no filme), que frequenta os jansenistas de Port-Royal, outro falso pormenor para compreender o comportamento moral de Sainte-Colombe (segundo a reconstituição de Quignard) – e, enfim, *Villa Amalia* (2006), que transpõe o personagem de Sainte-Colombe para a época moderna e com uma protagonista que é compositora.

Mas ainda recentemente, em 2015, duas conferências, que são verdadeiros ensaios, proferidas em 2012, com o título de *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, retomam a temática de Port-Royal e do culto da vida solitária, obscura. Este culto da vida obscura é, evidentemente, uma temática comum a Monsieur de Sainte-Colombe e a Pascal Quignard. A propósito, gostaria de referir o belo romance do poeta Philippe Jacottet *L'obscurité*, publicado na Gallimard em 1961, o qual aborda também as relações, mestre/discípulo. Poderíamos dizer que se trata, a meu ver, de uma convergência entre dois temperamentos literários atraídos pela solidão ou mesmo por uma certa forma de ascese.

Falei já de encontros como elemento prévio essencial para esse trabalho em comum que foi a adaptação do romance de Quignard. Evoquemos agora um terceiro homem e um encontro, igualmente decisivo, sob o signo da amizade: o encontro com o músico catalão Jordi Savall, o qual começou (como Quignard) por tocar violoncelo, tendo sido aluno do famoso Pablo Casals, para depois se dedicar à viola de gamba. A sua participação na adaptação para o cinema de *Tous les matins du monde* foi importante e decisiva. Essa participação representa, de maneira quase emblemática, o trabalho muito especial empreendido por Corneau e por Quignard, o qual, por analogia, classificaria de trabalho de tradução, recorrendo a uma fórmula oportuna de um comparatista que faz parte daqueles que me fizeram reflectir sobre a disciplina, Robert Escarpit: a ideia de “traição criativa”.

Esta fórmula leva-nos a voltar a um dos eixos referidos desde o início para compreender o trabalho da adaptação, especialmente no caso presente: a passagem da ideia de uma transposição do texto à imagem para a ideia de uma *re-criação*. Nesta óptica, voltamos a deparar com o problema que surgiu no início, tratando-se da adaptação (e, insisto, da tradução) : o da maior ou menor fidelidade relativamente àquilo a que se chama, em tradução, o texto-fonte: neste caso, o romance de Quignard.

Dizer que o filme *Tous les matins du monde* é, globalmente, de uma fidelidade espantosa ao romance poderá considerar-se simultaneamente

verdadeiro e falso, ou pelo menos totalmente insuficiente, inadaptado ao objecto de estudo – o filme de Alain Corneau. Porquê? Pôr a questão de fidelidade a propósito da adaptação de um filme a partir de um romance é, de qualquer maneira, privilegiar a relação de conformidade do filme com o seu “modelo”, o romance. Ora, no caso presente, o texto de Quignard, por mais original que seja, é apenas um elemento entre outros para compreender de que maneira o romancista e o realizador passaram de um texto a uma obra cinematográfica, na qual intervêm activamente as referências musicais e também plásticas, pictóricas. Alain Corneau falou de uma criação tricéfala, aludindo ao papel, na verdade importante e mesmo decisivo, desempenhado por Jordi Savall. A fórmula é engenhosa, mas um tanto injusta para com o técnico de imagem (Yves Angelo) e os técnicos de som, que foram, como vimos, reconhecidos e premiados.

A espantosa importância dada à imagem como elemento do cenário, expressão, simultaneamente sensível e material, de uma atmosfera muito particular, e a não menor importância da música *a partir* do texto de Quignard (o qual, desse ponto de vista, tem a função sugestiva, incentivadora, que se espera de um cenário), transformam o espectador do filme num auditor e num contemplador original, através das relações novas que se estabelecem entre o que o representa o texto e o que representa o filme. Insista-se nesta transformação, nesta promoção do espectador, devida a um trabalho especial, meticuloso, designado por “adaptação”, o qual incidiu, no caso de *Tous les matins du monde*, nas duas dimensões, pictórica e musical, do texto de Quignard, dimensões que são, no entanto, totalmente transformadas e que, digamos, relegam a questão do texto para segundo plano.

Estas considerações e estas precisões reduzem consideravelmente, por outro lado, a questão, em si mesma discutível e redutora, da fidelidade ao texto, aplicada à adaptação, quando ela se apresenta como um resumo geral, um registo das diferenças e das semelhanças, dos acréscimos e das supressões. Devemos rever esse pacto complexo de fidelidade que está na base da adaptação e ter em consideração o trabalho de transferência de um meio de comunicação para outro (texto/imagem, texto/música), de uma arte para

outra (o que poderá ser designado por “intermedialidade”), transferência que nos leva a considerar a adaptação como um acto de apropriação poética (não apenas textual, mas também musical, plástica, icónica). Acto que, por consequência, transforma o “receptor”, obrigado a estar atento à história, à interpretação dos actores, à mensagem do filme (o seu conteúdo), mas que também transforma o filme tirado de um romance num novo objecto estético. Assim, devemos distinguir a adaptação, tal como a podemos reconstituir, que é de autoria do realizador, Alain Corneau, em colaboração mais ou menos íntima com Pascal Quignard, da adaptação a nível musical, confiada a Jordi Savall, e do trabalho de imagem propriamente dito, que merece, evidentemente, uma análise muito mais pormenorizada.

A acreditar nas declarações de Alain Corneau, a escolha do lugar de filmagem foi, durante muito tempo, uma questão complicada. No romance, a pequena propriedade de Monsieur de Sainte-Colombe situa-se nas margens do rio Bièvre, um afluente do Sena. Quando o músico quer ir a Paris visitar o seu fabricante de violas de gamba, diz-se no romance (capítulo III) que segue pelo Bièvre e depois pelo Sena até chegar à ponte Dauphine. Também se refere aqui a igreja Saint-Germain-l’Auxerrois, perto da qual vivem um amigo do músico, o pintor Lubin Baugin, mas também o pai do jovem Marin Marais. Depois de longas hesitações, foi escolhido um *château* na região de Creuse, um dos departamentos menos povoados de França, onde, segundo declarou Corneau, toda a equipa de filmagem foi acolhida calorosamente, instalando-se em pequenas pousadas, criando-se assim um ambiente que muito ajudou o trabalho de rodagem do filme. Daí resultou uma maior presença de exteriores, mansão e jardim, e uma maior importância dada a “ces forêts vertes”, às quais Monsieur de Caignet, acima referido, músico titular de viola de gamba da corte de Luís XIV, faz alusão, com um certo desprezo, aliás (Quignard, 1991: 25), além de mencionar um pequeno lago no qual ficava atracado um velho barco a remos onde Monsieur de Sainte-Colombe repousava, entregando-se aos seus devaneios.

Uma outra questão, ainda mais delicada, se pôs a Alain Corneau: o da escolha dos actores. A decisão que tomou foi clara e corajosa e, do meu ponto

de vista (que nada tem de original...), judiciosa. No entanto, foi considerada bastante discutível e até criticada. Corneau não quis escolher músicos que fossem também ou se tivessem tornado actores, mas sim actores que fossem capazes de encarnar, de representar músicos. Alguns críticos melómanos contestaram essa escolha, em nome de uma verosimilhança que consideravam elementar: o actor Jean-Pierre Marielle não era, a seu ver, credível para representar um virtuose como Monsieur de Sainte-Colombe, dada a posição dos dedos no instrumento ser totalmente falsa. Mais ainda: Gérard Depardieu interpretando Marin Marais provocou críticas irónicas quando se aludiu às suas mãos sapudas, grosseiras (“*paluches*”, disseram os críticos) pousadas nas cordas do instrumento.

Marielle, numa entrevista com bastante interesse, evocou as suas próprias dúvidas quanto ao papel que lhe foi proposto. Nota que seguiu algumas aulas de música, mas que, sobretudo, tentou imitar um músico profissional que fazia parte da equipa, consultor musical, Jean-Louis Charbonnier. Para o papel de Marin Marais, devemos distinguir o músico quando jovem, interpretado pelo filho de Gérard Depardieu, Guillaume, falecido de maneira dramática há alguns anos, e que de facto era músico (guitarrista), e o músico já velho, interpretado por Gérard Depardieu. A escolha parece-me hábil e convincente, e devemos ainda citar os papéis de Madeleine e de Toinette, as duas filhas de Monsieur de Sainte-Colombe, também músicas, interpretadas inicialmente por jovens músicas, com talento e não sem semelhanças físicas entre as crianças que tinham sido e as mulheres adultas em que se tornaram.

Foi dada especial importância aos papéis secundários. Refiro três exemplos: o da figura do pintor Lubin Baugin, papel muito secundário, interpretado pelo grande actor que é Michel Bouquet, actualmente quase centenário; o do abade Matthieu, membro da corte do rei, que faz troça da decisão, por ele considerada absurda, de Monsieur de Sainte-Colombe de ficar com “ses dindons et ses poules”, papel desempenhado por Jean-Claude Dreyfus, de que vemos o rosto em grande plano quando lança a sua diatribe sarcástica. E, num outro registo, o papel, só aparentemente secundário, da filha mais

nova, Toinette, interpretada por Carole Richert. Corneau explicou em pormenor, nas entrevistas que deu, a sua visão das personagens do romance, criadas, segundo ele, a partir de elementos opostos e, evidentemente, complementares. De facto, Corneau limita-se a sistematizar o que está latente no romance quanto ao carácter das duas irmãs: Toinette mais decidida, mais combativa que Madeleine, comparada a “un vaisseau qui chavire et qui coule inopinément” (Quignard, 1991: 19); mas também uma Toinette invejosa, com ciúmes da irmã, quer como intérprete de viola de gamba quer como amante. Corneau dá relevo especial à intriga amorosa paralela entre ela e Marin Marais. Este princípio de oposição, que, de certa maneira, é preponderante no romance, vai influenciar Corneau, que o expande relativamente ao guarda-roupa (note-se o prémio concedido àquilo que pareceria apenas um pormenor), às cores (especialmente a oposição preto *versus* vermelho, à qual voltaremos).

O que me parece ser particularmente conseguido é a direcção de actores, secundada pela imagem: o plano aproxima-se do rosto de Marielle, de olhos erguidos para o céu, ao tocar, à maneira desse anjos músicos ou desses santos em êxtase barrocos, sendo a troca de olhares entre pai e filha, Madeleine, um sinal de perfeita harmonia, aquando dos exercícios de aprendizagem ou dos concertos dados perante os nobres. Anne Brochet (Madeleine) teve de assumir uma sequência delicada: a ruptura com o amante, o jovem Depardieu, a doença, que a desfigura, e o suicídio, que é dado através de um plano longo, seguindo as breves indicações do romance, ou antes, do romance-argumento. Marielle e ela acrescentam expressões físicas pessoais ou indicadas por Alain Corneau: a interpretação sóbria de Marielle, de lábios cerrados, o olhar ora vivo, ora sonhador, e a interpretação de Madeleine, que exprime, desde a súbita irrupção do jovem Marin Marais na casa de Sainte-Colombe, uma atitude apaixonada, ou pelo menos de amor intenso, como, por exemplo, na sequência em que estão os dois, ela e Marin, escondidos na cabana, a ouvir as composições musicais tocadas por Monsieur de Sainte-Colombe.

Se analisarmos agora o trabalho de imagem, devemos referir que Yves Angelo (sem dúvida de acordo com Alain Corneau) impôs a técnica do “plano fixo”, quase sempre com uma única fonte de luz, pelo menos que seja visível, a qual se nota pelo lugar que ocupa no campo de imagem: a vela a arder, como nos quadros da época barroca, ou seguindo a tradição italiana de Caravaggio, ou o estilo imposto pelo pintor francês Georges de la Tour, ou ainda, sobretudo na cena final, a sombra invasiva dos quadros de Rembrandt. Note-se que, pouco depois da estreia do filme e da publicação do romance, Quignard publicou um ensaio sobre Georges de la Tour intitulado *La nuit et le silence*.

A escolha do plano ou do enquadramento fixos implica, como é óbvio, a fixidez do olhar do espectador, transformação à qual já aludimos e que designamos por “contemplação”. Além disso, o plano fixo apela a ou suscita uma certa lentidão, característica (ousada, acrescenta-se de passagem) do filme de Corneau. A “secura” do estilo de Quignard é substituída, no plano icónico, pela lentidão. Corneau e Angelo repudiaram, neste filme, os efeitos de *travelling* e de câmaras de filmagem ao ombro. Parece-me também que a fixidez e a lentidão levam o espectador a ter uma atitude a que chamámos “contemplativa” e que devemos definir melhor destacando, por um lado, a reflexividade, ou seja, o registo do raciocínio, do intelecto, e, por outro lado, uma certa sensualidade, cultivada pelo olhar que se detém sobre os rostos, os corpos, ou ainda sobre os objectos, as superfícies tratadas como manchas de cores, frequentemente em tons escuros ou então em tons dourados, vivos e profundos.

Para caracterizar a realização global de Corneau, falou-se, com razão, de uma sequência de sinestésias ou da aliança entre artes, a mesma que desejava Baudelaire. Mas é preciso não esquecer a função decisiva dos silêncios que caracterizaram a interpretação lenta e compassada do actor Jean-Pierre Marielle, por exemplo: o silêncio acrescenta-se, por assim dizer, à lentidão, duas maneiras de viver que o nosso mundo moderno foi pouco a pouco desprezando, repudiando, digamos mesmo, esquecendo. Há em Corneau uma

vontade de restaurar um modo de vida antigo, de outros tempos. Foi nesse sentido que ele utilizou a expressão, um tanto bizarra, de “ecologia moral”.

A questão da lentidão volta a pôr-se e adquire mesmo uma dimensão propriamente poética com a música. Uma constatação simples, mas determinante para o ritmo do filme, para o trabalho de adaptação: aquilo que é no texto de Quignard referido como composições musicais (o “*Tombeau des regrets*”, o “*Badinage en si*”, tocado pelo jovem Marin Marais para ser aceite como aluno de Monsieur de Sainte-Colombe, e ainda “*Les pleurs*”, composição tocada no final pelos dois músicos) torna-se, no filme, uma sequência ao longo da qual a câmara se detém no rosto, nas mãos, no olhar do músico. Espaços de tempo que não existiam no texto instalam-se no filme e interrompem o decorrer da narrativa. Isso é, evidentemente, a outra explicação, ainda mais convincente, daquilo que constitui a impressão dominante do filme quando o vemos e somos obrigados a ouvir a banda sonora: a sua lentidão.

Não será exagerado dizer que é talvez no plano musical que se nota a maior liberdade quanto à adaptação da obra literária de Quignard. Jordi Savall acrescentou outras composições musicais além das de Monsieur de Sainte-Colombe e de Marin Marais, decisão que implicou outras alterações. A mais importante é a inclusão da *Marche des Turcs* de Lully, composta como *divertissement* para a peça de teatro *Le bourgeois gentilhomme* de Molière. O tom marcial da composição é acentuado na interpretação de Marin Marais/Depardieu, todo apurado no seu traje de corte e na sua peruca, marcando a cadência, como se usava na época, com uma bengala. Até então, o espectador associava a música que ouvia e que também via executar a um só homem ou então a um duo, uma vez apenas a um trio (o pai e as duas filhas). Agora, o plano fixo detinha-se num conjunto de músicos, a vários níveis, dirigidos “militarmente” por Marais/Depardieu, numa cena que é das mais bem conseguidas do ponto de vista técnico e que constitui, de facto, uma dupla invenção (palavra que prefiro a acréscimo) musical e pictórica.

Há outros elementos que foram acrescentados e que são da iniciativa de Jordi Savall, o qual executa a maior parte das composições ao longo do fil-

me. Refira-se, logo no início, uma cena de canto que reúne as duas filhas de Monsieur de Sainte-Colombe e que é uma ária popular na época renascentista (*Une jeune fillette*). Posteriormente, refira-se uma cena de canto que recorre a François Couperin e à *Troisième leçon des Ténèbres*, quando o menino de coro apaga uma a uma as velas que compõem o nome de Deus. Enfim, refira-se, voltando ao início do filme e à modificação feita por Corneau do texto de Quignard, uma espécie de narrativa panorâmica, dado que a sequência de abertura remete para a da conclusão do filme: Marin Marais já velho, a dormir, evocando a sua relação com o mestre, em voz *off*, enquanto, igualmente em voz *off*, um professor de música exorta os seus alunos. É uma cena longa, de seis minutos, tendo como fundo musical a *Sonnerie de Sainte Geneviève du Mont*, da autoria de Marin Marais, o qual vemos a indicar uma cadência que os alunos deviam respeitar e seguir. Esta modificação, este acréscimo relativamente ao romance, implica uma narrativa retrospectiva (ou *flash back*) na primeira pessoa que incide sobre o conjunto do filme: Marin Marais, de olhos fechado, semi-adormecido, revê o seu passado. No final, surge Monsieur de Sainte-Colombe, que declara estar orgulhoso do seu aluno.

Este exemplo, que diz respeito ao próprio texto de Quignard, ao qual se acrescentam as observações, ainda que sucintas, que fizemos a propósito da imagem e da música, repõe com mais acuidade a questão da fidelidade, questão que foi o ponto de partida da análise da adaptação do romance. Este problema volta a pôr-se quando se constatam supressões relativamente ao texto do romance e aquilo a que teremos forçosamente de chamar “compressões”, ou seja, sequências resumidas ou abreviadas. Por exemplo, quanto às “aparições” de Madame de Sainte-Colombe (o texto fala da nona vez em que ela aparece no capítulo XX: 90), às expressões de desencanto de Monsieur de Sainte-Colombe e à visita que faz Marin Marais à cabana do seu mestre (capítulos XXI e XXII), à cena do Jeu de Paume e das atrizes que representam *Britannicus* aquando da visita que Monsieur de Sainte-Colombe e o jovem Marin fazem ao pintor Lubin Baugin (Quignard, 1991: 62). Na verdade, a fidelidade ao texto é abreviada, condensada. Essas supressões existem

quando se manifesta aquilo a que chamamos “lentidão”. Uma lentidão que tem a ver com o ritmo do filme e não com a matéria do romance em si mesma. De facto, a lentidão é aqui um dos elementos do processo de adaptação do romance que leva, digamos, à criação de um novo objecto estético.

Nestas óptica, deve-se assinalar um texto que Corneau seguiu, em que se inspirou, texto que foi um dos guias ou modelos do trabalho de equipa que dirigiu: trata-se de *L'éloge de l'ombre* (2011)¹, do japonês Junichiro Tanazaki. Pode-se considerar a obra de Tanazaki como sendo uma contestação da luz, mas também do mundo contemporâneo, de uma certa modernidade. Esse culto da sombra leva o autor a recuar até aos primórdios da humanidade, o que é surpreendente, dado que ele foi, durante algum tempo, um defensor da modernidade. Muito antes de Bachelard, Tanazaki chama a atenção para a “*rêverie*” ligada aos objectos, principalmente os objectos de laca escuros e os objectos em estanho, ou para a chama de uma vela que projecta sombras numa parede nua. Poderá dizer-se, enfim, que para ele a sombra é essencial para aprendermos a ver as coisas e que o olhar do homem moderno é muito limitado, apelando assim, como poeta e pensador, ao aparecimento de um novo ser humano que regresse às suas origens. Para Corneau, a obra de Tanazaki como que entrou em concorrência com o texto de Quignard, caucionando um trabalho estético quase autónomo relativamente à história a adaptar.

Se quisermos invocar uma certa fidelidade ao modelo, ao texto-fonte de Quignard, devemos, evidentemente, voltar-nos antes de mais para o romanista, dado que ele foi também o autor dos diálogos. Mais precisamente, devemos procurar a fidelidade naquilo que poderíamos qualificar de *reprises*, de recuperações, de citações de algumas frases ou de breves passagens do romance, retomadas textualmente, que funcionam como didascálias, indicações destinadas à interpretação dos actores ou ainda ao trabalho do cenógrafo, sobretudo no início, quando se pretende evocar a vida quotidiana depois da morte da mãe. E também nos diálogos, nas réplicas das perso-

1. Publicado em 1933 e traduzido em francês em 1977.

nagens, correndo o risco, por vezes, de serem pouco claras: duvido que o espectador médio consiga compreender a vaga alusão que Madeleine faz à magreza do seu corpo, comparando-se “aux os de Thiton” (Quignard, 1991: 103). Titão, irmão de Príamo e marido de Aurora, é transformado em cigarra por Zeus, depois de passar por uma longa decrepitude.

Gostaria agora, numa perspectiva de análise ou de leitura mais sistemática, de retomar a questão dos três domínios em que se exerce, a partir de elementos concretos ou de processos de escrita, um trabalho, o da adaptação, que designei por “invenção”, ou seja: a imagem, o som e o texto. Essa análise permitirá ter uma visão mais global daquilo que poderemos considerar uma poética da adaptação.

No que diz respeito à imagem, alguns pontos já foram abordados. Distinguirei: 1 - a atenção e o tratamento dados aos objectos, ao vestuário, àquilo a que os historiadores chamam “civilização material”; 2 - o jogo de cores, o cromatismo especial que caracteriza o filme; 3 - os processos de enquadramento de imagem e de composição; e enfim, 4 - as referências pictóricas.

1 - Sobre o primeiro ponto, devemos pôr em relevo os objectos que estão relacionados com a luz (vela, castiçal ou candelabro, lanterna), que são referidos quase sempre no texto de Quignard, mas que ganham uma outra dimensão, como, por exemplo, a lanterna da criada que acompanha a descida à cave de Toinette, as meninas castigadas pelo pai ou ainda as tochas à volta da abóbada de alvenaria debaixo da qual relincha ruidosamente o cavalo que Marin Marais, sempre em viagem para se encontrar com o seu mestre, vai montar. Note-se, num outro registo, o brilho do cinto de couro que acentua, por assim dizer, a austeridade do traje preto de Monsieur de Sainte-Colombe, bem como o das suas botas, em contraste com os trajes de corte, sofisticados e luxuosos. Note-se, enfim, um pequeno achado: a decoração do cabo da viola de gamba, uma cabeça de mulher coberta por um véu, com um ar que tanto pode ser de mulher sonhadora como de uma mulher morta, espécie de miniatura do retrato de Madame de Sainte-Colombe, o qual, pelo movimento das mãos ao tocar o instrumento, fica à mesma al-

tura do rosto de Monsieur de Sainte-Colombe, como se fosse um fantasma ou um anjo tutelar.

2 – Já referi o jogo cromático do vermelho e do preto. O preto enquadra, envolve a história: é um “acréscimo” notório, que confere ao filme, nas duas sequências do princípio e do fim, um relevo especial. O filme começa num tom preto, do interior do qual se destaca uma cadência implacável, a dos sinos de Sainte Geneviève des Monts ou do carrilhão, música de Marin Marais: a música jorra de uma espécie de caos original, que se confunde com as imagens e os sonhos de Marin Marais. Note-se que o final também faz mergulhar o espectador no escuro, enquanto que o genérico vai passando em letras vermelhas. Uma música plangente continua no meio do negrume: só ela existe para o espectador e auditor, mergulhado no nada, um vazio icónico. Lembremos ainda que a cor vermelha, um vermelho vivo, é a cor do traje de Marin Marais, e que o vermelho escarlata é a cor do livro de música de Monsieur de Sainte Colombe, cor que acabará por dominar, interpondo-se entre os dois músicos, mergulhados numas trevas dignas de Caravaggio ou de Rembrandt.

3 – Queria insistir nos efeitos de simetria do enquadramento das imagens de concerto, por exemplo, ou do mestre sozinho com a sua viola de gamba, graças à presença de uma ou duas velas que emolduram a cena. Mas quer o candelabro quer a vela estão associados à morte : a de Madame de Sainte-Colombe e a do poeta Vauquelin, para quem Monsieur de Sainte-Colombe toca uma derradeira composição. A simetria aplica-se aos arcos do instrumento em movimento, que deslizam paralelamente, no final do filme, como que para sublinhar a harmonia reencontrada entre os dois homens. A vegetação, as copas das árvores servem igualmente, na mais pura tradição barroca, para enquadrar uma espécie de percurso oval da luz, um amplo medalhão do qual vão surgindo as figuras das personagens ou mesmo a de um animal, como, por exemplo, o cavalo que Monsieur de Sainte-Colombe vende.

4 – Enfim, refira-se a questão, já abordada anteriormente, das referências pictóricas, que funcionam como citações, imagens alusivas para o espectador. Fixemos, então, a nossa atenção no quadro que Monsieur de Sainte-Colombe encomenda a Lubin Baugin, intitulado *Dessert de Gaufrettes*, representando os elementos que compõem a cena no decorrer da qual aparece Madame de Sainte-Colombe. Esse quadro existe: encontra-se no Louvre, juntamente com outro do mesmo pintor, uma natureza morta com um tabuleiro de xadrez. São duas pinturas designadas na época por “*vanités*”, género então muito em voga e que é, de facto, em grande parte, uma meditação sobre a morte.

A adaptação é aqui totalmente fiel ao texto de Quignard e o romance como o filme introduzem o elemento do género fantástico a partir da representação mais exacta da realidade: garrafa, bolachas, prato, etc. Esta técnica foi comentada por Marguerite Yourcenar a propósito de um outro pintor visionário, Piranesi. A visão, também aqui, procede principalmente da música, que se “eleva” no ar, como se costuma dizer, e dos elementos tirados da realidade e reunidos, quer pelo músico, quer pelo pintor. Falamos de elemento do género fantástico dado que a “aparição” desafia toda a lógica e releva do indizível. É também o lado concreto da expressão simbólica do próprio tema principal quer do romance quer do filme: o mistério da música.

Se passarmos agora ao tratamento do som, temos de distinguir referências musicais daquilo que é o ruído gravado, o qual assume uma importância muito especial no filme. Vimos que o canto, a voz feminina, representava uma inovação relativamente ao texto do romance: o canto é introduzido logo no começo, com duas raparigas cantando em coro uma canção conhecida na versão de Jehan Chardavoine, revista por Jordi Savall, e o canto volta com a *Leçon de Ténèbres* de Couperin, dando relevo a dois momentos essenciais: juventude e morte.

Parece-me que não se deu a devida importância àquilo que representam as cenas em que se toca viola de gamba. Como aqui, quer no romance quer no filme, o acto de tocar está associado ao sofrimento, é importante reparar

nos movimentos do corpo, no esforço físico, na inspiração no sentido físico do termo, sobretudo quanto à interpretação de Marielle e de Depardieu. Além disso, há uma outra dimensão atingida pela música e que manifesta a sua total autonomia relativamente à narrativa, ao encadeamento das sequências: a música precede a sequência em que é explorada (exemplo típico é o da *Marche des Turcs*) e prolonga-se para lá do fim propriamente dito da sequência a que corresponde. De facto, trata-se de uma sequência de quadros (dada a importância plástica da sequência) de onde jorra a música independentemente do próprio tempo, ou seja, do ritmo da narrativa.

Os ruídos, uma outra maneira de reintroduzir o real no roteiro do filme, são o exemplo típico da exploração das virtualidades do texto, bem como os títulos das composições, que passam do estado verbal a uma sequência de interpretação musical. Sobressai da presença surpreendente dos ruídos, que se afirmam no seio do silêncio, uma dimensão simultaneamente realista e poética, conferindo um sentido novo à realidade à realidade representada pela imagem: garrafa mas também ruído do vinho que escorre do gargalo para o copo, cavalo que aparece no campo de visão mas também ruído dos cascos do cavalo ou relincho, ruído de cadeira que prenuncia uma audição. Na verdade, se nos referirmos à saída em pleno Inverno de Monsieur de Sainte-Colombe e de Marin Marais para ir visitar o pintor Baugin, os ruídos como elementos do real são música em estado bruto, elementar: o vento que sopra, mas também o ruído quase imperceptível do pincel no quadro ou ainda o ruído da urina sobre a terra coberta de neve. O episódio do pintor Baugin, pintor de “*vanités*” e de naturezas mortas, deve ser interpretado, quer no romance quer, em menor grau, no filme, como a *mise en abyme* da teoria da música universal a que Monsieur de Sainte-Colombe se consagra nesse preciso momento. Ora, vimos que para ele, intimamente, a música está associada à morte, a do amigo para o qual foi tocar.

Para concluir este percurso relativo à adaptação do romance, voltemos à questão da passagem de um texto para o outro através das imagens. Destaco vários processos, que definem uma certa escrita, mas isso é, até certo ponto, uma outra maneira de recuperar sequências já vistas e comentadas.

Começarei por um processo que designarei por “dramatização” e que coincide por vezes com as observações feitas sobre a importância dos ruídos ou o jogo de luzes. A escrita, propositadamente simples, despojada, diria até pobre, de Quignard é transformada, enriquecida pela imagem e pelo som: uma narrativa tipicamente *à la française* torna-se um texto barroco. Trata-se sempre, evidentemente, de acréscimos ao texto, de imagens que tornam mais preciso, que prolongam, que imitam o texto de Quignard. Apresentemos uma primeira lista, que incide sobre o começo do filme e que permite uma recapitulação: a mulher falecida, deitada no seu leito de morte, o cavalo vendido e o ruído dos cascos, a construção da cabana, que suscita a curiosidade das raparigas e da criada, e uma entrada em cena de Toinette, que quer ficar a ver o pai instalar-se; a cabeça de uma mulher gravada na viola de gamba; a criada que, de candeia em punho, descobre as duas raparigas fechadas; a cena da lavagem de roupa, sinfonia cromática em branco; a descoberta por Toinette da pequena viola de gamba escondida no domingo de Páscoa, o cruzamento de olhares entre pai e filha ao tocarem; a resposta de Marielle a Caignet, que o leva a pormenorizar lentamente, com os dedos, as razões que o levam a ficar sozinho; o traje branco de Caignet, o seu modo de tocar e a réplica que acrescenta (“je reviendrais”); a chegada ruidosa, com pancadas e gritos de “service du roi”, da carruagem onde estão Caignet e o abade Matthieu; a lenta entrada na água de Monsieur de Sainte-Colombe, até ao desaparecimento da sua cabeça; a aparição de Madame de Sainte-Colombe e a utilização da técnica campo-contracampo com os dois corpos e os dois rostos; o corpo de Monsieur de Sainte-Colombe que jaz, sereno, lembrando, a nível temático, o corpo do amigo e da mulher falecidos.

Neste sentido, voltemos à comparação entre os dois elementos dominantes do texto de Quignard já referidos, que assinalam a mulher “entourée des cierges et des larmes” e a cena mais lenta, mais longa, que insiste no rosto do marido, representado por Marielle, insiste nos jogos de luz, instalando o silêncio. Poderia ainda acrescentar a imagem e o ruído da chuva que cai quando o jovem Marin Marais é expulso da cabana, e a cólera do mestre ao

saber que o seu aluno tocou perante o rei; ou, no final, já referido, os preparativos da cavalgada nocturna de Marin Marais até à cabana.

Pode-se falar, variante do primeiro processo, de teatralização, se pensarmos na encenação, muito ordenada, simétrica, de certos planos e na utilização da luz para transformar o plano em quadro e o lugar em cenário. Estou a pensar num único exemplo que funciona também como um acréscimo: a presença da cama (a de Madeleine), no centro de um interior sóbrio e elegante, prelúdio à relação amorosa entre os dois jovens. Note-se ainda que os pormenores eróticos e mesmo sexuais (os corpos nus) não são evitados, mas inscrevem-se simplesmente, naturalmente, na sequência das imagens. Um exemplo: a palavra “ventre” no texto de Quignard, pronunciada pelo jovem Marin Marais, a propósito do vinho quente, é acompanhada por uma cena (um olhar trocado entre ele e Madeleine) que prenuncia a relação erótica. Ocorre-me, a propósito, o belo ensaio de Jean Rousset sobre a cena do “primeiro olhar”, intitulado: *Leurs yeux se rencontrèrent* (Rousset, 1989).

Dramatização e teatralização constituem apenas aspectos ou variantes de um único e mesmo processo, que considero derivar da retórica: a “amplificação” (*amplificatio*). Trata-se de produzir imagens em passagens onde o texto dá apenas breves indicações: já vimos que isso acontece a propósito dos títulos de composições tocadas, ampliados pela sequência musical.

Demos um exemplo, partindo do texto de Quignard (1991: 10): “Elles [as raparigas] chantaient bien et avaient de réelles dispositions pour la musique. Tous les trois, quand Toinette eut cinq ans et Madeleine neuf, firent des petits trios à voix.” O filme transforma o trio num quadro que introduz três efeitos simétricos: os dois homens vestidos de preto (acrescenta-se o preceptor) que tocam, no centro as duas crianças com trajés claros, e luzes de cada lado, num fundo de trevas. Trata-se desse canto popular acrescentado por Jordi Savall, a imagem detendo-se longamente no rosto da filha mais velha enquanto canta.

A amplificação funciona aqui como um processo que exprime a “lentidão” do filme. Mas, na realidade, convida a reflectir, de maneira mais geral, sobre a

capacidade demonstrativa (melhor dito que mostra) da imagem e mais ainda da imagem cinematográfica. Falou-se do texto literário como um “elemento visual não icônico”. O cinema dá a ver coisas. Neste caso, a ouvir também. A comparação entre as duas escritas leva a legitimar e a adotar o neologismo proposto pela cineasta Agnès Varda: “*cinécrire*”. Assim, creio que seria falso estabelecer uma espécie de hierarquia entre as duas formas de expressão, como faz Jean Ricardou em *Problèmes du nouveau roman* (obra já bastante antiga, de 1967), em nome do todo textual, atitude que reflecte uma ideologia obsessiva: “on voit un film, mais on déchiffre un livre”, afirma ele. A análise da última grande sequência do filme, o encontro e a conversa entre Monsieur de Sainte-Colombe e Marin Marais, acabará por nos convencer.

Esta cena final confere uma função importante ao diálogo, ao debate de ideias, mesmo quando Pascal Quignard parece continuar a defender o ponto de vista de Monsieur de Sainte-Colombe. Por um lado, o exemplo da voz perdida do jovem Marin Marais situa a música num determinado contexto, dir-se-ia que num clima de perda, de carência, de um vazio que a música vai preencher. Mas esta ideia encontra-se reforçada pela aventura vivida por Monsieur de Sainte-Colombe, que ele próprio designa por “une vie passionnée” (Quignard, 1991: 74). A música é da ordem da criação humana, convocando a morte, dialogando com ela, para melhor a negar. Malraux disse o mesmo de uma maneira mais romântica, ao falar da passagem de um destino a que se é submetido para um destino que se domina.

Quignard e Corneau precisaram de recorrer à pintura realista (o quadro de Baugin) para mostrar de que maneira um dispositivo simples (por exemplo, a garrafa de vinho e as bolachas) constitui o primeiro passo para a revelação do mistério que é a música. Esta cena é retomada no final do filme, depois de um longo diálogo, de tom socrático, em que Monsieur de Sainte-Colombe, através do jogo de perguntas-respostas, leva pouco a pouco aquele que continua a ser seu aluno a descobrir o que são a natureza e a função da música. Na óptica de Quignard, natureza e função da arte em geral confundem-se. A arte é útil, formulação que poderá parecer escandalosa. Ela não o

é a partir do momento em que o homem, através da criação musical, se dota dos meios de atravessar a morte e de triunfar dela, simbolicamente, claro.

Daí a descoberta lenta, difícil, de Marin Marais: a música serve para deixar “un verre aux morts”; e ainda: “un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés” (Quignard, 1991: 114), quer dizer, os mortos ou, mais simplesmente, a criança que ele tinha sido e que ficara sem voz. Daí a tese de Quignard e, paralelamente, de Monsieur de Sainte-Colombe, que reconhece o valor de Marin Marais, apresentada de maneira simples através de uma expressão em forma de imagem, retomada, como outras réplicas, do romance: “je vais vous confier un ou deux arias capables de réveiller les morts.” (Quignard, 1991: 115).

No filme, Marin Marais evoca a sua vida. Quando desperta, no final, surge Monsieur de Sainte-Colombe, que reconhece o valor de Marin Marais. Diz ele: “Je suis fier de vous avoir eu comme élève”. Este acréscimo, o derradeiro, é talvez fruto de uma pressão do cineasta, a fim de evitar a excessiva tomada de posição parcial de Quignard em favor de Monsieur de Sainte-Colombe e em detrimento de Marin Marais, o qual, no entanto, está longe de ser um compositor medíocre. E também para evitar uma dicotomia e estabelecer um equilíbrio entre música de salão e música de corte.

Pode-se imaginar um espectador que tomasse partido por um ou pelo outro dos dois compositores, o que seria reduzir o debate de ideias à defesa de uma tese. E, por consequência, empobrecer quer o romance quer o filme, caindo num contra-senso. Parece-me que o acréscimo final (a aparição, por assim dizer, de Monsieur de Sainte-Colombe) não retira nada à veemência da mensagem, proposta quer pelo romance quer pelo filme: uma reflexão sobre a criação, sobre as condições da criação artística e daquilo que designei por “mistério” da música, o que não senão uma outra maneira de regressar à natureza e à dimensão filosófica, ou mesmo metafísica, de toda a obra de arte.

Em *Sur le jadis*, obra que Quignard publicou em 2002 e que faz parte de uma longa sequência de textos intitulada “*Dernier Royaume*”, Quignard regressa a um dos seus temas de reflexão favoritos: a leitura. Defende a seguinte teoria: “Les livres sont du silence à l’état solide” (2002: 45). E ainda: “Le livre est un mort qui parle” (*Op. cit.*: 166). É entre estas duas propostas teóricas, que são também, digamos, provocações, que se situa a leitura de *Tous les matins du monde* feita por Alain Corneau e, insisto, pela sua equipa: dar voz aos mortos, utilizar (palavra-chave) a música como meio (*media*) para triunfar do silêncio e da morte, mas integrando ambos na reflexão sobre a criação artística.

Realçando o trabalho, o esforço constante, a exigência perante si mesmo, Monsieur de Sainte-Colombe e Marin Marais, no crepúsculo das suas vidas, convidam o espectador a uma reflexão, uma meditação sem concessões sobre a arte, a sua função, o seu mistério.

Referências bibliográficas

- Jacottet, P. (1961). *L’Obscurité*. Paris: Gallimard.
- Rousset, J. (1989). *Leurs yeux se rencontrèrent: La scène de première vue dans le roman*. Paris: Éditions José Corti.
- Quignard, P. (1991). *Tous les matins du monde*. Collection Folio, n° 2533. Paris: Galimard.
- _____ (1994). *L’Occupation Américaine*. Paris: Éditions du Seuil.
- _____ (2002). *Les ombres errantes*. Paris: Éditions Grasset.
- _____ (1990). *Petits Traités*. Paris: Folio Gallimard.
- _____ (1998). *Vie Secrète*. Paris: Folio Gallimard.
- _____ (2000). *Terrasse à Rome*. Paris: Folio Gallimard.
- _____ (2002). *Sur le Jadis*. Paris: Folio Gallimard.
- _____ (2006). *Villa Amalia*. Paris: Folio Gallimard.
- _____ (1997). *La nuit et le silence*. Paris: Éditions Flohic.
- Tanazaki, J. (2011). *L’ éloge de l’ ombre*. Paris: Éditions Verdier.

Filmografia

Cyrano de Bergerac (1990). J.-P. Rappeneau (Dir.), R. Cleitman & M. Seydoux (Prods.), J.-P. Rappeneau & J.-C. Carrière (Guião e adaptação). França.

Fort Saganne (1984). A. Corneau (Dir.), S. Bronston & A. Du Boisrouvray (Prods.), A. Corneau, L. Gardel & H. Turenne (Guião e Adaptação). França.

Nocturne indien (1989). A. Corneau (Dir.), M. Bernart (Prod.), A. Corneau & L. Gardel (Guião e Adaptação). França.

Police Python 357 (1976). A. Corneau (Dir.), A. Du Boisrouvray (Prod.), D. Boulanger, (Guião e Adaptação). França.

Tous les matins du monde (1991). A. Corneau (Dir.), J.-L. Livi (Prod.), P. Quignard (Guião e adaptação). França.

PARTE 1

LITERATURA E POESIA

ENTRE DOIS PLANOS NACIONAIS - O REDUZIDO CINEMA PORTUGUÊS E O GRANDE ESPAÇO DA LITERATURA

António Manuel Dias Costa Valente

Os antecedentes do Plano Nacional de Cinema

A chegada do cinema aos espaços escolares perde-se no tempo da existência desta palavra e também nas malhas de atividade dos cineclubes. Desde que os mesmos passaram a ter uma preocupação de abarcar públicos diversos, os mais jovens foram sempre uma escolha presente.

Do norte ao sul do país, cada cineclube foi desenvolvendo em maior ou menor grau a sua atividade de exibição cinematográfica junto de escolas, grupos diversos de cariz cultural, mas também recreativos e até religiosos, onde o público infantil e juvenil se congregava. Com um âmbito de atuação local, procurando naturalmente envolver proximidade, a atividades dos cineclubes junto do público mais jovem parece ter sido sempre uma preocupação presente na maioria destas associações de dinamização cultural pelo cinema. Reflexo e evidência desta preocupação são hoje as folhas de sala e/ou as publicações dos vários cineclubes que permitem olhar para o historial de cada coletividade. Mais recentemente, demonstrando a quase intemporalidade desta preocupação, os espaços na web e sobretudo as redes sociais de cada cineclube, permitem um olhar rápido e concreto para a contínua atenção a este público de idade ainda tenra.

As escolas por si, tendo ao longo das suas existências um contínuo e diversificado fluxo de chegada de equipamentos diversos, foram recebendo, de forma constante e até crescente, meios audiovisuais atualizados. Durante muito tempo os projetores de 8mm e sobretudo de 16mm permitiram às escolas por si só a capacidade de projetar filmes. Entidades públicas e privadas tinham filmotecas que permitiam às escolas dispor de certos filmes pelo simples empréstimo. Estavam neste caso, não só entidades vocacionadas para o setor educativo, como também as embaixadas de diversos países, que assim divulgavam a cinematografia e os autores dos seus países. Não raras vezes, foram estes equipamentos que permitiram o desenvolvimento de atividades cineclubistas alargadas ao espaço local extraescolar, tendo mesmo participado no processo de criação de alguns cineclubes.

A chegada do vídeo multiplicou o acesso aos equipamentos e a possibilidade de exhibir filmes de forma facilitada. As filmotecas foram paulatinamente transformadas em videotecas, as entidades do setor educativo passaram a ter filmes neste novo suporte, as embaixadas também, mas a multiplicação de fontes de acesso a cassetes vídeo cresceu exponencialmente e estas entidades passaram a ter uma implicação bem menor quanto à chegada dos filmes ao espaço escolar. Naturalmente que também aos cineclubes.

Do vídeo ao espaço web e a multiplicação fílmica na internet criaram um paradigma de disponibilidade nunca antes existente e condicionaram como nunca o olhar sobre o acesso e fruição audiovisual. Cineclubes e escolas encontraram por aqui e de forma crescente uma necessidade de escolha, de adaptação e contextualização a cada uma das suas realidades. Não queremos dizer que esta necessidade não tenha sido sempre presente, mas a menor escolha inicial permitia um trabalho bem mais simplificado.

A necessidade de referências colocou-se em vários momentos e em vários tempos.

Neste campo, alguns cineclubes viram-se obrigados a criar secções, mais ou menos autónomas para a abordagem ao chamado cinema infantil, que

hoje é muitas vezes chamado cinema júnior (provavelmente numa ânsia de alargar o espaço etário destes públicos, para além de uma questão de moda ou impacto comunicacional).

Sendo a classe docente a maior impulsionadora da atividade cineclubista de grande parte destas coletividades, regendo, por isso, e muitas vezes, o seu calendário de atividades pela aproximação ao calendário escolar, o cinema funcionou várias vezes num processo de vasos comunicantes entre estas agremiações e as escolas.

O percurso histórico de cada um destes núcleos, construiu-se sem um plano aparentemente muito evidente, sem uma procura muito clara ou sobretudo evidente a outros olhos que não os dos implicados.

Convém aqui realçar a importância que o Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz sempre teve enquanto eixo inesperado e acompanhante do desenvolvimento desta dinâmica. Ao tempo, este era o ponto de encontro dos profissionais, mas também dos amantes do cinema em Portugal. Acontecendo sempre em setembro, eram os últimos dias das férias grandes do sistema escolar da altura. Na Figueira, encontravam-se, assim, professores dos diversos graus de ensino, em consecutivos debates motivados pelos filmes que o festival ia apresentando. Salas cheias permitiam pensar na importância que o cinema poderia transportar para o seguinte início de aulas, por todo o país, para além dos reflexos que se estendiam pelas programações dos diversos cineclubes portugueses.

Organizado em Lisboa e dirigido pelo Padre José Vieira Marques, num contexto legal similar ao dos cineclubes (organização sem fins lucrativos), este evento programava ao longo do ano ações de formação para o cinema e debatia a sua aplicação no contexto escolar. O cinema reunia, assim, por todo o país, muitos e diversos olhares localizados, potencialmente ricos e com excelentes potencialidades.

Mas uma visão nacional desta problemática acabaria por surgir.

Envolto num novo plano de abordagem do cinema nas escolas, em 1991, sob a égide do Ministro da Educação, Eng. Roberto Carneiro, o crítico e cineasta Lauro António desenvolve um projeto neste sentido. Escolhe um conjunto de filmes, documenta essa escolha e são distribuídas cassetes vídeo por cerca de 500 escolas de todo o país. À época, Lauro António era um conhecido apresentador do espaço cinematográfico na televisão, e o seu nome foi um excelente motor de divulgação deste projeto que duraria cerca de ano e meio, até que a nomeação da economista Manuela Ferreira Leite, enquanto Ministra da Educação, inviabilizou a continuidade desta iniciativa.

Dos 24 filmes que integraram este projeto, Lauro António só escolheu 3 filmes de realizadores portugueses: de Cottinelli Telmo (*A Canção de Lisboa*); de Manoel de Oliveira (*Aniki-Bóbó*); e de António Lopes Ribeiro (*O Pai Tirano*). Porque mais tarde vamos referir percentagens, esta escolha corresponde a 12,5% de filmes portugueses (António, 2012).

A continuidade desta abordagem, envolvendo cultura e educação, viria a acontecer de forma paralela, sob a alçada do Ministério da Cultura e, naturalmente, do seu instituto do cinema.

A abertura de concursos de apoio à formação de cultura cinematográfica nas escolas veio a permitir um novo momento de particular importância e marcante aproximação do cinema às novas gerações em crescimento. Pelo país, vários cineclubes tiveram assim meios capazes de ajudar uma missão que já tinham, que já desenvolviam, mas que nunca tinham podido desenvolver com uma continuidade e uma consistência programática, organizativa e concretizadora como nesse novo tempo.

Cineclubes de cidades capitais de distrito, como Viseu, Viana do Castelo e Faro, desenvolveram abordagens diferentes, mas sempre numa dinâmica de região. Cineclubes de povoações pequenas tiveram também esta abordagem geográfica.

O que seguimos mais de perto, participando ativamente neste movimento, foi o Cineclubes de Avanca. Esta associação viu o seu projeto “Cinema nas

escolas” ser apoiado entre os anos 2001 e 2005, numa intensa atividade de divulgação do cinema português. Nas escolas, onde os auditórios permitiam intervenção técnica para a exibição cinematográfica, ou em cinemas de proximidade de outras escolas, sessões de cinema permitiram a presença dos autores e atores de uma vasta obra cinematográfica nacional. Uma estrutura de prévia apresentação dos convidados, de exibição da obra e posterior debate com os alunos, foi muitas vezes antecipada de um estudo em aula do autor, sua obra e temática do filme previsto, bem como da posterior abordagem, também em sala de aula, do filme projetado. Abordagens que permitiram atravessar as humanidades, as artes e as ciências, colocando o cinema como peça disparadora de interrogações e aprofundamento muito significativo no espaço reflexivo dos alunos.

Este projeto, segundo a organização, procurava os seguintes objetivos:

- Proporcionar aos alunos momentos de especial importância para o seu desenvolvimento global, contribuindo para o seu enriquecimento curricular;
- Integrar a educação cinematográfica nos planos curriculares do ensino;
- Divulgar as produções artísticas nacionais;
- Permitir a aproximação dos profissionais da nossa Sétima Arte com as novas gerações;
- Desenvolver o sentido crítico estético;
- Desenvolver atividades extracurriculares ou de voluntariado cineclubístico (CCA, 2004).

Por ali passaram realizadores e obras tão marcantes da ficção nacional, como António Pedro Vasconcelos (*Jaime*), Carlos Silva (*Mortinho por Chegar a Casa*), Fernando Vendrell (*Fintar o Destino*), Gonçalo Galvão Teles (*Teorema de Pitágoras*), Lauro António (*Manhã Submersa*) ou Luís Filipe Rocha (*Adeus Pai*).

Também intervieram realizadores do documentário como Leonor Areal (*Geração Feliz*), M. F. Costa e Silva (*Um Tempo Reencontrado*) da curta metragem como Rui Nunes (*A Aia*), António Ferreira (*Respirar Debaixo d'Água*)

para além do cinema de animação com o produtor Paulo Cambraia (*Shshsh...*, *Sintonia Incompleta*), e os realizadores Álvaro Feijó (*Salteadores*), Francisco Lança (*Zé e o Pinguim*), Vítor Lopes (*Histórias Desencantadas*).

Nestas intervenções participaram, ainda, atores como Joaquim Dias (*Manhã Submersa*), Maria Barroso (*Mudar de Vida*), Maria d'Aires (*Mortinho por Chegar a Casa*), Saúl Fonseca (*Jaime*).

A diversidade de propostas filmicas permitiu aos alunos e professores envolvidos uma aproximação a um cinema nacional desconhecido, sobretudo na sua diversidade, na forma de abordar temáticas e momentos da nossa cultura, vivência e problemáticas.

O combate dos filmes portugueses por um novo público, de uma forma muito clara parece estar a ser feito com a força destes projetos. É conhecido que os alunos rejeitam filmes que não conhecem, que alinham num processo de moda segundo o qual ver filmes portugueses não parece interessante. É precisamente aqui que estas exibições contextualizadas lhes permitem perceber que o que se ouve dizer nem sempre é verdade, que o assistir é abrir espaço a outra atitude, que uma escolha pessoal alicerçada tem outra substância.

De um público novo à aproximação à autoria do cinema português, estes projetos constroem pontes entre gerações, geografias, temáticas, conhecimentos e materializam a proximidade cultural e social do país.

O Plano Nacional de Cinema

Esta terá sido certamente uma das razões que terá estado presente na implementação do PNC – Plano Nacional de Cinema. Em 2012, a Cultura e a Educação unem-se num projeto que, nesse ano, iniciou uma vida que, nos anos seguintes, viria a conhecer um efetivo crescimento. Tirando partido da experiência e da forma de atuação do Cine Clube de Faro, este novo plano de intervenção da cultura cinematográfica nos espaços escolares iniciou-se numa primeira fase com a participação de 23 escolas.

Graça Lobo, cineclubista e docente, foi a primeira escolhida para o lançamento deste projeto, tendo coordenado o Grupo de Projeto do Plano Nacional de Cinema, nos anos de 2012/13 e 2013/14 (Faro, 2014). Coube-lhe a tarefa de escolher filmes, entre portugueses, clássicos e de vários géneros (animação, documentários, curtas-metragens...). A formalização de fichas de trabalho e exploração de cada um dos filmes escolhidos, foi outra das missões que, de imediato, ficaram desenhadas no contexto do novo PNC.

A escolha dos filmes acabaria por se tornar um problema, cavando um abismo entre o desejo da programadora e a disponibilidade dos mesmos para a sua exibição neste contexto. Momentos e tempos conturbados que, mesmo assim, não anularam o início deste Plano, embora tenham estado na raiz do atrasado da sua implementação.

O Plano foi implementado como um espaço de formação junto dos docentes das escolas abrangidas, procurando assim uma abordagem conscienciosa e resguardada a cada filme escolhido. Por sua vez, cada escola passou a ter um docente responsável pelo PNC, aglutinando as abordagens ao cinema, aos seus autores e filmes. Tal como tinha acontecido com o projeto “Cinema nas Escolas”, também aqui vários dos filmes foram apresentados pelos seus autores, gerando debates significativos com os mesmos.

No ano letivo de 2014 e 2015 o PNC acabaria por estabilizar os seus procedimentos e alargou-se a 68 escolas. Estes números, ano a ano, foram crescendo e, de 2015 a 2016, o programa alargou-se a 152 escolas. Nestes estabelecimentos de ensino, realizaram-se 216 sessões cinematográficas, das quais 70 aconteceram em salas de cinema e 146 em instalações das escolas. Ao todo, a organização estimou que participaram ou estiveram envolvidos em atividades cerca de 25 mil alunos. A previsão para o ano letivo 2016 / 2017 aponta para uma participação de 185 escolas, o que amplifica a tendência de crescimento deste plano de aproximação do cinema às escolas.

Estes dados foram disponibilizados pelo PNC / DGE em documento publicado em espaço próprio na web (PNC, 2016).

O cinema português nas escolhas do PNC

Pela escolha de filmes passa uma boa parte do PNC – Plano Nacional de Cinema. É nos filmes que, em última análise, sempre se justifica um projeto como este. Entre filmes clássicos e produções recentes, a escolha sempre se orientou por congregar obras que se dirigiam preferencialmente a um público com a idade que os vários ciclos de ensino clarificam. Assim, foram selecionados filmes para alunos do 1º Ciclo, do 2º Ciclo, do 3º Ciclo e, finalmente, alunos do Ensino Secundário.

Se o número de escolas foi aumentando, também o número de filmes disponível foi progredindo. Assim, no ano escolar de 2014-2015, estiveram selecionados 56 filmes. Este número passou para 63 no ano escolar de 2015-2016 e finalmente chegou aos 100, em 2016-2017.

Entre curtas e longas-metragens de ficção, documentários e filmes de animação, assinala-se também a presença de filmes de carácter mais experimental.

Ao contrário do projeto “Cinema nas Escolas”, que referimos anteriormente, o PNC não se fica exclusivamente pelo cinema português. Importa, por isso, visitar o conjunto de filmes do cinema português que integra este projeto.

Visitando o blog desenvolvido pela docente Elsa Cerqueira, “Notas sobre o Plano Nacional de Cinema” (Cerqueira, 2016), foi possível recolher, de forma facilitada, os dados que agora passamos a referir.

Uma nota só para informar que a colega Elsa Cerqueira é uma cineclubista de longa data que tem desenvolvido um extenso e importante trabalho no espaço cineclubista, nomeadamente no Cineclube de Amarante. Esta nota servirá, também, para reforçar esta sempre presente ligação entre cineclubes e espaços escolares.

No ano letivo 2014-2015, 55% dos filmes selecionados foram obras portuguesas, o que corresponde a 31 filmes. No ano letivo seguinte, a percentagem baixou um pouco, para 54%, fruto de só se terem juntado 3 filmes nacionais ao conjunto de filmes disponibilizados. Finalmente, no ano letivo de

2016-2017, a percentagem voltou a subir, desta vez para 56%, resultante da chegada de mais 22 filmes portugueses a esta lista, que, recordamos, chegou no seu total e pela primeira vez aos três dígitos.

Sendo assim, e de forma constante, a presença da cinematografia portuguesa tem-se ficado um pouco acima da metade dos filmes disponibilizados.

Reduzindo o nosso olhar ao conjunto de 100 filmes selecionados e de alguma forma disponibilizados pelo PNC no ano letivo de 2016-2017, podemos circunstanciar uma abordagem mais presente do que, neste âmbito, está a ser a presença dos nossos autores neste plano.

Numa primeira análise por ciclos de estudo, é notória a subida da presença de filmes nacionais consoante vamos subindo no ciclo de estudos. No 1º Ciclo, onde só 2 filmes são portugueses (um filme de animação e outro experimental), a percentagem fica-se nos 20%. Subindo ao 2º Ciclo, também a percentagem de obras nacionais, num total de 7 filmes, sobe para os 33%, voltando a subir no 3º Ciclo. Aqui, os 13 filmes que integram a lista fazem a primeira travessia da metade e elevam a percentagem da presença da cinematografia portuguesa para os 59%. Finalmente a maior presença nacional aparece no Ensino Secundário, onde 34 filmes elevam a percentagem, relativamente à totalidade dos filmes disponíveis para este ciclo de ensino, até aos 72%.

Considerando o formato de duração da sua exibição, dos 56 filmes portugueses só 25 são de longa-metragem, o que corresponde a 34% da cinematografia disponível entre filmes de ficção e documentários. Se considerarmos que estará nas longas-metragens a forma como o cinema mais se mostra nos seus espaços de eleição (salas de cinema), esta disponibilidade da autoria portuguesa estará eventualmente longe da oferta que normalmente os cinemas disponibilizam ao seu público.

Esta eventual procura de diversidade entre curtas e longas-metragens, mas também entre a ficção, a animação, o documentário e os projetos experi-

mentais, obras clássicas e outras muito recentes, fazem antever uma grande disponibilidade e abertura para um cinema português de ângulo aberto.

Fica-nos, no entanto, a pergunta sobre o porquê da reduzida quantidade de filmes portugueses disponíveis, sobretudo no 1º Ciclo, abrindo aqui a porta a outras questões.

Haverá aqui uma tendência clara de redução de opções? Esta constatação não se deverá ao facto de o cinema português ter uma produção reduzida? Será por falta de qualidade das obras disponíveis? Ou serão exclusivamente questões de ordem administrativa ou de disponibilidades várias que limitam este Plano a tão poucos filmes e, naturalmente, a tão poucos filmes portugueses?

Curioso é também constatar que vários realizadores têm nesta escolha vários dos seus filmes integrados neste programa, o que pode afunilar o olhar para a diversidade do nosso cinema.

Estando clara a diversidade de formatos, géneros, idade de produção, parece que a abrangência do panorama dos autores portugueses terá aqui a sua menor elasticidade. Estarão certamente por preencher muitos contextos da autoria cinematográfica portuguesa, sobretudo a mais recente. Na escolha dos filmes produzidos nos últimos anos, parece faltar a presença da produção independente, ou seja, a produção sem apoios estatais significativos, que tem marcado estes últimos tempos. Pareceria interessante que estas obras, que têm estado a ser distinguidas no panorama internacional, pudessem estar aqui representadas e serem objeto de uma abordagem no contexto da literacia fílmica.

Um olhar sobre o Plano Nacional de Leitura

Para isto, parece interessante um olhar sobre o PNL – Plano Nacional de Leitura, o irmão mais velho que terá estado na base e forma como nasce e se veio a concretizar o PNC.

Assumindo a recomendação de obras que está igualmente na base de construção do PNC, o PNL através da sigla “LER+”, tinha igualmente construído uma listagem de obras recomendadas. Ao contrário do PNC, a lista de obras do PNL é particularmente extensa e, em 2015, reunia mais de 5000 obras literárias. Ou seja, o PNC teria cerca de 2% de obras recomendadas comparativamente com o PNL (PNL, 2015).

Uma diferença naturalmente muito significativa, a que não será alheio o facto de o PNL ter uma existência bastante superior ao PNC, embora outras razões referentes ao processo de funcionamento do livro e dos filmes possam dar aqui um maior acréscimo à necessidade de perceber tanta dissimilitude.

Igualmente dividida por ciclos de estudo, mas, também, por língua de escrita, por projetos, por temáticas, a divisão de obras é assim uma abordagem multiplicativa que muito procura ajudar a desmultiplicar a avassaladora abordagem ao livro, nesta inesperada casa de 4 dígitos.

Uma abordagem ao cinema poderia ter também tantas secções, tantas abordagens e tanta disparidade de contextos quantos os que integram o PNL? Pensamos que não seria por falta de filmes, da sua diversidade e tão diversa contextualização que os números não se pudessem aproximar. Afinal, a base de dados de cinema IMDb (Internet Movie Database), diz reunir “5 milhões de filmes, programas de TV e entretenimento”. (IMDb, 2016). Relativamente ao caso português, a mesma base de dados diz que possui registos de cerca de 5 mil filmes que terão sido rodados em Portugal.

Considerando que os filmes de animação não têm esta informação de local de rodagem, que grande parte dos filmes não dão informação de onde os mesmos foram rodados, que a rodagem não é condição para a atribuição de uma qualquer etiqueta de produção nacional, pensamos estarem por aqui reunidas condições suficientes para podermos dizer que não faltarão milhares de filmes capazes de integrar uma escolha muito alargada, no seio do cinema português. A quantidade não será, por isso, um limite, mas também pensamos que não integrará a primeira linha dos objetivos do PNC.

Conclusão

Os filmes, depois dos livros, ganharam um espaço de presença nas escolas e a literacia fílmica passou a ter uma planeada evidência em contexto nacional. Mas os filmes saltaram da matéria (película, fita vídeo, suportes óticos rígidos) para a volátil existência imaterial.

Os livros, pelo contrário, fazendo incursões no mesmo espaço digital, nunca deixaram de encontrar no papel a sua materialidade física. As bibliotecas transformaram-se, mas os livros continuam a ser a sua razão de ser. As escolas sempre adotaram as bibliotecas, mas, com o tempo, muitas expandiram o nome para mediatecas e, aparentemente, o espaço dos filmes estaria na origem desta transformação de nomenclatura.

Filmes e livros parecem ter caminhos muito próximos e os dois Planos Nacionais (Leitura e Cinema) terão muito em comum.

Desde logo, em ambos os planos, a recomendação e escolha são quase a materialização dos mesmos. Se o lado mais visível da Plano Nacional de Leitura são os selos Ler+ com que se marcam muitos dos livros editados em Portugal, no Plano Nacional de Cinema é a lista de filmes escolhidos, e em parte disponibilizados, que marca grande parte de todas as ações posteriores. Esta procura de marca e selo de qualidade, que está presente nos dois planos, unindo departamentos governamentais em parcerias que aproximam educação e cultura, parece ser uma resposta referencial num mundo vasto e entrincheirado nas vivências das várias gerações da nossa contemporaneidade.

Se o fator qualidade procura gerir, num contexto de literacias, a esmagadora presença da quantidade, não deixa de ser significativa a dificuldade em concretizar aplicações qualitativas sem que boa parte do trigo não se vá com o joio.

Parece que as diversas divisões setoriais participam no propósito de referência, anteriormente mencionado, e ajudam a tornar viável um extenso

plano com recomendações de quatro dígitos, como é o caso do PNL. Sendo complexo, o número dá também azo a que diferentes sensibilidades possam estar presentes.

Será certamente esta a principal dificuldade do PNC, com recomendações que só agora chegam aos três dígitos, o que deixa pouco espaço para a participação das várias sensibilidades autorais que têm construído o cinema nacional. Estará, porventura, por aqui a ainda maior fragilidade do cinema face aos livros.

Referências bibliográficas

António, L. (2012). *Plano Nacional De Cinema*. Disponível em: <http://lauroantonioapresenta.blogspot.com/2012/09/plano-nacional-de-cinema.html>. Acesso em: setembro de 2016.

CCA (2004). *Relatório de Actividades Cinema Nas Escolas 2004*. Cine Clube de Avanca.

Faro (2014). *Graça Lobo*. Disponível em: <https://www.algarveprimeiro.com/d/faro-graca-lobo/2397-31>. Acesso em: setembro de 2016.

PNC (2016). *Notícias do Plano Nacional de Cinema (PNC). Ano Letivo 2015-16 julho*. Disponível em: http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/PNC/noticias_do_planonacionaldecinema_-_julho_2016.pdf. Acesso em: setembro de 2016.

Cerqueira, E. (2016). *Lista 2016-17, Filmes de referência*. Disponível em: <http://pnc.polegarmente.me/index.php/category/movies/>. Acesso em: setembro de 2016.

PNL (2015). *Livros Recomendados*. Disponível em: [http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/arquivo/escolas/uploads/livros/57_todas_as_listas_2015\(10\).pdf](http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/arquivo/escolas/uploads/livros/57_todas_as_listas_2015(10).pdf). Acesso em: setembro 2016.

IMDb (2016). *About IMDb*. Disponível em: <https://www.imdb.com/pressroom/press-release-sept-10-2016/>. Acesso em: setembro 2016.

REBECCA (HITCHCOCK) E AS FORMIGAS (LYGIA FAGUNDES TELLES): ESPAÇOS DE SUSPENSE

Fátima Leonor Sopran

Introdução

O conto *As Formigas*, de Lygia Fagundes Telles (2002), e o filme *Rebecca*, de Hitchcock (1940), são obras que trazem o espaço e algumas personagens como indicadoras e propiciadoras do suspense. No conto, constata-se um narrador autodiegético que abre o texto. Por meio deste narrador, conhece-se o espaço, os fatos, as personagens e o transcorrer do tempo. No filme, uma voz *off* anuncia a presença da mansão, mesmo degradada, parece imperiosa. Os espaços, os objetos, as personagens são peças importantes no desenrolar da trama.

Estas narrativas estão estruturadas de forma que se percebe, num primeiro instante, certo mistério. O espaço possui fundamental importância nestas construções, as situações ambíguas aparecem frequentemente tanto no texto quanto no filme: objetos, seres, espaços, momentos. Percebe-se que esses elementos apresentam pistas do suspense que transcorrerá por meio do espaço.

A fim de tornar clara a análise das duas narrativas, tanto do conto como do filme, considera-se pertinente tratar de forma mais específica dos espaços do suspense. Porém, percebe-se que existem diferenças. Em *Rebecca*, de Hitchcock, não é o espaço em si que provoca o suspense, mas a maneira como ele é apresentado pela governanta Danny. Mostra-se, de todo modo, o diálogo

existente entre literatura e cinema no nível da representação do espaço na construção do suspense. Por outra ótica, o espaço é visto no conto como algo que se instaura na imaginação das personagens. Consta-se essa assertiva com a perspectiva de Bachelard de que: “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (Bachelard, 1990b: 196).

1. As *Formigas* e *Rebecca*: Suspense – elo entre o conto e o filme

Os acontecimentos, sob a égide do suspense, apresentam-se em um espaço e um tempo. O tempo tende a se estender, como afirma Stephenson & Debrix (1973), e quanto mais lento, mais suspense proporciona. Constata-se que esse elemento (suspense) surge como meio de lançar a incerteza. Dessa forma, o pensamento de Stephenson e Debrix demonstra que:

Aunque el tiempo transcurra lento, com lentitud isoportable, seguimos estando sumamente excitados, tensos o absortos por la tensión de la situacion. El suspense consiste em retrasar la resolución de cierta situación a fin de mantener em vilo el interés del espectador, ló cual es común a todas las artes narrativas. (1973: 101)

O velho casarão provoca esse tipo de suspense. A narradora comenta: “Quando minha prima e eu descemos do táxi, já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, [...] Descansei a mala no chão e apertei o braço de minha prima. – É sinistro” (Telles, 2002: 35). O espaço ganha força na estrutura narrativa e situações ambíguas oscilam entre o real e o imaginário, causando retardamento das soluções de certas situações, como afirmam Stephenson e Debrix (1973).

No trecho acima, de *As Formigas*, exemplifica-se a semelhança da narrativa literária com a cinematográfica. Percebe-se, no filme “*Rebecca*”, o mesmo enfoque dado ao sobrado de *As Formigas*. Tanto no conto como no filme, a espera e a lentidão são estratégias usadas pelos narradores para provocar

suspense, “o suspense é a espera dilatada de algo, iminente e ou tardio, aconteça” (Moreira Silva, 2011: 78).

No filme *Rebecca*, de Hitchcock (1940), encontra-se essa mesma situação de suspense. A espera produz um sentimento de duração que se torna intenso. No primeiro momento do filme, a câmera foca a mansão de longe e o *zoom* torna a casa mais arrogante e poderosa.

Em *As Formigas*, quando o sobrado é enquadrado, também se torna espetacular, sinistro e portador de todo o mistério. Verifica-se que esses espaços provocam o suspense porque é por meio deles que se desvendam muitas tramas e também porque são apresentados pelo narrador de maneira a provocar certa espera e lentidão. Os fatos demoram a ser desenrolados e as personagens também sugerem suspense. Maxim é desde logo associado ao espaço – à mansão, pois ele é parte dessa casa e também guarda um segredo.

A câmera foca Manderley, velha e sinistra; a objetiva aproxima-se da janela, aumenta o *zoom* lentamente. Percebe-se que a cortina parece abrigar um mistério; a personagem se mantém à espera do que poderá encontrar na mansão. Sob a mesma ótica, a narradora de *As Formigas* focaliza o sobrado também com aspecto sinistro. A narradora aproxima o olhar às “janelas ovaladas, iguais a dois tristes olhos” e também fica na expectativa do que a espera do outro lado da janela.

No conto, a narradora apresenta o minúsculo quarto em que vão se instalar as meninas: é realmente pequeno, o teto muito baixo e a iluminação fraca. Percebe-se que essas peculiaridades fazem com que as personagens, num primeiro instante, sintam-se apreensivas, deslocadas. Essa situação gera o suspense, o espaço proporciona sensação de medo.

A dona da pensão, ao mostrar o quarto, traz consigo um mistério e, antes de chegarem ao espaço, conta que, anteriormente, também havia um inquilino que estudava medicina e tinha esquecido um caixote de ossos de um anão. A estudante de medicina ficou interessada. Mas a conversa foi interrompi-

da, pois a “estreita escada de caracol” cansou a velhota. A escada carrega um “simbolismo” de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994) tornando-se passagem de um estado a outro, estabelecendo relações de elevação e reconhecimento. Pode-se aplicar essa simbologia às estudantes que estão num patamar e que vão ascender no decorrer de seus estudos.

Também no filme, Mrs. Winter sobe as escadas da mansão e marca a ascensão que terá agora como esposa de Maxim. Porém, a fantasia de vestir-se como a mulher do quadro que fica ao pé da escada, configura sua queda, uma vez que seu esposo não a aceita vestida como Rebecca. As escadas também podem simbolizar a descida. Neste sentido, ao contrário de *As Formigas*, de Lygia Fagundes Telles, as escadas para Mrs. Winter adquirem dois significados: ascensão e queda momentânea.

O discurso da narradora do conto carrega certa aflição, logo no início da narrativa. A estudante de Medicina parece menos impressionada do que a de Direito. Logo procurou o caixote de ossos que se encontrava embaixo da cama. Curiosa.

– Mas que ossos tão miudinhos! São de criança? – Ele disse que eram de adulto. De um anão. – De um anão? É mesmo, a gente vê que já estão formados... Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão. E tão limpo, olha aí – admirou-se ela. Trouxe na ponta dos dedos um pequeno crânio de uma brancura de cal. – Tão perfeito, todos os dentinhos! (Telles, 2002: 36).

A prima estava interessada no estudo dos ossos do anão, especialmente com o crânio. Conforme Bachelard (1993a), tesouros e arcas pertencem à privacidade de cada ser. A equivalência do caixote com um tesouro parece notória no caso da estudante de Medicina. Também, em *Rebecca* (1940), Mrs. Winter encontra nas gavetas os pertences da outra que parecem tesouros guardados pela governanta. Estes tesouros apresentam-se em espaços fechados de suspense.

No conto *As Formigas*, as estudantes iniciaram o processo de acomodação no pequenino quarto de pensão. A câmera acompanha o olhar da protagonista que observa a prima a “subir na cadeira, desatarraxar a lâmpada fraquíssima que pendia de um fio solitário no meio do teto e no lugar atarraxar uma lâmpada de duzentas velas que tirou da sacola” (Telles, 2002: 37). A iluminação do quarto trouxe maior aconchego às estudantes. A lâmpada no conto ilumina o espaço que marca o suspense provocado pelas formigas, assim como a teimosia de Mrs. Winter iluminará os caminhos para a descoberta do suspense que envolve a personagem Rebecca, de Hitchcock.

Em *As Formigas*, de Lygia Fagundes Telles, o espaço de mistério junta-se ao período noturno. Neste tempo acontece a invasão das formigas. A estudante de Direito expõe o episódio:

A luz estava acesa. Ajoelhada no chão, ainda vestida, minha prima olhava fixamente algum ponto do assoalho. [...] Levantei e dei com as formigas pequenas e ruivas que entravam em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar. (Telles, 2002: 37-38)

Percebe-se uma junção entre tempo e espaço. A descrição do espaço deixa o leitor apreensivo, assim como a própria narradora que constata já naquele primeiro momento o clima sinistro da casa. Observa-se que ao anoitecer o espaço se torna ambíguo, provoca suspense. O espaço, como afirma Bakhtin, é revestido de sentido e como expõe as alunas, sempre no período noturno aparecem as formigas.

Segundo Bakhtin

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço

intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (1990: 211)

Detecta-se no conto *As Formigas* e no filme *Rebecca* o espaço e o tempo como elementos expressivos em toda a narrativa. O conto se realiza naquele espaço, “o velho sobrado” em três noites e dois dias. A narrativa adquire vigor a cada instante, como em *Rebecca*, porque as ações mais importantes são construídas no momento em que chega a nova Mrs. Winter no espaço da Mansão.

Em *As Formigas*, apresenta-se a senhora dona da pensão: “uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho escuro, descascado nas pontas encardidas” (Telles, 2002: 35). A senhora tinha uma expressão estranha, não muito cordial.

Essa mesma expressão encontra-se em *Rebecca*, na personagem Danny. No filme, o quarto da antiga dona era preservado pela governanta que dedicou sua vida à sua patroa, Rebecca. Danny tornava o espaço cada vez mais sinistro pelo modo como escondia e preservava todos os pertences da antiga dona. Tudo isso amedrontava a nova esposa de Maxim Winter. Assim, assemelha-se ao conto *As Formigas* em que a saleta do sobrado “era escura, atulhada de móveis velhos, desaparelhados. No sofá de palhinha, furada no assento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido, os bordados salpicados de vidrilho” (Telles, 2002: 36). Com essa descrição da saleta percebe-se que a narradora permanece em suspense com a impressão negativa do espaço, que agora ocupa com sua prima. Ela, angustiada, sonha com o anão que é um dos motivos do suspense na narrativa.

No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrara no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, tem um anão no quarto! Mas acordei antes. A luz estava acesa.

Ajoelhada no chão, ainda vestida, minha prima olhava fixamente algum ponto do assoalho. – Que é que você está fazendo aí? – perguntei. – Essas formigas. Apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas, está vendo? (Telles, 2002: 37)

O quarto, tanto em *Rebecca* como em *As Formigas*, é um espaço de suspense. Porém, no filme há diferenças, pois o mistério está no comportamento da governanta Danny que acaba por imprimir suspense ao espaço.

A câmera centra-se na cabana de Rebecca – fechada com o cão a guardar é também motivo de suspense para a nova mulher. A pequena e frágil Mrs. Winter observa a tal cabana, demonstra uma imensa curiosidade, quer perscrutar esse espaço, que parece religioso e, ao mesmo tempo, fruto do pecado. As suposições ficam em suspense. A cabana também guarda um segredo, o segredo da própria protagonista, tudo envolve mistério. O cineasta foca Mrs. Winter, amedrontada. O suspense toma conta de seu ser, no interior daquele local. A personagem de *As Formigas* também se vê envolta em mistério como Mrs. Winter; quando conta o sonho para a prima, ela lhe diz que o anão não está sobre a cama, mas embaixo; e retira o caixote. “Preto de formigas. Me dá um vidro de álcool” (Telles, 2002: 38). Colocou o álcool no caixote, pisou no carreiro das formigas e olhou dentro do caixote.

Esquisito. Muito esquisito. – O quê? – Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro que até calcei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado. Por acaso você mexeu aqui? – Deus me livre, tenho nojo de osso. Ainda mais de anão. (*Idem*:38)

O quarto como espaço de suspense provoca a imaginação das personagens, principalmente da narradora e, agora, de sua prima, que não consegue entender como o crânio do esqueleto aparece no chão do caixote “com uma omoplata de cada lado” (*Ibid.*: 38).

Segundo Bachelard (1990b: 85), os sótãos são “um lugar de grandes terrores”. Podemos remeter essa ideia ao que acontece no sobrado. As estudantes

estão hospedadas num sótão. O quarto é no sótão da pensão e se percebe que o mistério não está só no quarto, mas na saleta e nas escadarias. O sobrado, tal como a Mansão, estão envoltos em suspense.

Tanto em *Rebecca* como em *As Formigas*, a cada momento da narrativa, o suspense se expande gradativamente. O suspense à volta das formigas define-se nos espaços de presença e ausência. As formigas, no período noturno, aparecem, e, quando amanhece, somem. A protagonista observa a prima “ajoelhada no chão, [...] – Que é que você está fazendo aí? – perguntei. – Essas formigas. Apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas, está vendo?” (Telles, 2002: 38). No segundo dia, a prima pergunta:

E as formigas? – Até agora, nenhuma. – Você varreu as mortas? Ela ficou me olhando. – Não varri nada, estava exausta. Não foi você que varreu? – Eu?! Quando acordei, não tinha nem sinal de formigas nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo... Mas então quem?! Ela apertou os olhos estrábicos, ficava estrábica quando se preocupava. (Telles, 2002: 39)

O caso das formigas continua em suspense e no quarto sente-se cheiro de bolor, de algo estranho. A personagem não quis falar com a prima sobre o cheiro: resolveu espalhar água de colônia e foi deitar. Teve outros sonhos. Logo é acordada pela prima que lhe conta que os ossos do anão estão sendo montados pelas formigas.

Segundo a estudante, sua prima iria ficar de plantão para observar o trajeto das formigas. Enquanto isso, ela dorme e sonha mais uma vez com o anão; dessa vez, ele lhe pegou na escada e a trouxe até o quarto. Minha prima gritava, acorda! – Elas voltaram o esqueleto do anão está quase pronto “vamos embora daqui” (Telles, 2002: 42).

Calcei os sapatos, descolei a gravura da parede, enfiei o urso no bolso da japona e fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta. Foi o gato que miou

comprido ou foi um grito? No céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra. (*Idem*: 42)

Observa-se que o espaço em *As Formigas* é verdadeiramente de suspense. O odor que se desprende do quarto, o suposto gato que miou, ou um grito, como marca a citação, tudo é arrepiador; a própria janela, que desde o início da narrativa parecem dois olhos humanos, um a espreitar as estudantes e o outro a ficar em suspense.

Todorov afirma que a razão que não aceita o maravilhoso sabe que, na ótica do “olhar indireto, falseado, subvertido” (2006: 130), pode se ter o entendimento do fantástico. O caso das formigas reorganizando os ossos do anão se esclarece por conta da visão cruzada da aluna de medicina.

Ao longo de toda narrativa, são mencionados os olhos estrábicos da estudante de medicina, principalmente, quando fica aflita, enquanto a protagonista se recusa a ver o inapreensível. As duas estudantes estão no limiar entre o imaginável e o real e estes dois polos percorrem todo o processo narrativo.

O conto (2006) leva a entender os olhos da estudante de medicina como a imagem do duplo: um Eu que encara a realidade e que é prático e objetivo, e outro Eu que se transforma, quando percebe algo estranho ao seu redor, e que parece frágil e subjetivo: é o caso do estrabismo da estudante. Quando é acometida pelo medo, tona-se estrábica. Logo, o sobrado está associado ao medo. As meninas se transformam quando passam a ocupar esse espaço de suspense. Tomam atitudes práticas, no caso, abandonar o local que estava causando medo.

Rebecca está sempre associada a um espaço, pois parece que está incrustada no espaço-casa como se as duas fossem uma só. Manderley é um espaço protagonista associado à memória de Rebecca – e é território de suspense, de dúvida, de interrogação para Mrs. Winter, que tenta integrar-se àquele espaço que, aos olhos dela, e também do espectador, é assombroso, e passa a despertar todo tipo de aflição. “A heroína não pode ver tudo, há um ponto

cego naquilo que ela olha, e o objeto retorna seu olhar a partir desse ponto cego” (Zizek, 2013: 380); em princípio o olhar de Mrs. Winter não pode ver tudo, vê apenas parte de um todo.

O percurso de mistério e os espaços estão sempre ligados a Rebecca por meio de lenços, lençóis e mantas com as suas iniciais, RW. A nova dona da casa não consegue conviver com o fantasma da outra; sente-se atordoada, diminuída, humilhada e enxerga, nos olhos dos criados, certo desprezo.

A câmera nos mostra com detalhes os pertences da antiga dona. Os *zooms* direcionados a esses objetos avançam e recuam, mostrando as minúcias aos olhos de Mrs. Winter.

Mrs. Winter sente-se insegura ao avistar a imponente mansão. O modo como a câmera mostra a casa, percorre os espaços, principalmente as escadarias da Mansão, e o como os olhares dos empregados são enquadrados, tornam-se ameaçadores para a frágil senhora Winter que, durante o percurso que faz entre as imensas paredes e escadas, sente uma grande inquietude. A objetiva foca a entrada de Mrs. Winter e transparece para as personagens (criados de Manderley) e para o espectador, que ela está atônita, descompensada, amedrontada naquele espaço imenso e pouco acolhedor.

O mesmo acontece em *As Formigas* com a chegada das estudantes ao sobrado misterioso. Quando sobem as escadarias, sentem uma forte descompostura, preveem algo que lentamente se estabelece no local e que as torna inseguras.

A Mansão também é permeada de mistério e, como declara Barroso (2014: 214), é:

A 1ª personagem, Manderley, (mansão), a onírica e ancestral casa da família de Winter – que representa, para Truffaut, o castelo do Barba Azul – com suas escadas, os seus chaveiros, os seus cantos escuros, os seus amplos salões, as suas confortáveis bibliotecas, os armários fechados, as alas proibidas e os quartos onde não se pode entrar é, indiscutivelmente, uma das mais relevantes personagens desta obra.

A ala oeste fechada, após a morte de Rebecca, é configurada como o espaço de maior mistério: nesse lugar; a entrada não é permitida, existe algo que não pode ser desvelado. Mas a câmera persiste em focá-la. A nova ala é enquadrada pela câmera por todos os ângulos para avistar a sua nova decoração à espera, da então, nova moradora. Esse novo espaço abriga esperança de vencer o passado, de esquecer as mágoas, os ressentimentos.

A caminhada da nova dona pelas salas desconhecidas – de um modo furtivo – é também motivo de suspense – mais uma vez, esses espaços instalam-se nas dependências da grande mansão – a narrativa transcorre de modo que espectadores possam perceber, no olhar e nos trejeitos da nova dona, o desejo de desvendar todo o mistério que anda por aqueles corredores longos e sinistros.

Observa-se este estado de suspense nos filmes de Hitchcock que “vai contando o drama através de uma câmera ostensivamente voyeurista, aumentando a ansiedade do espectador e criando desconforto com o próprio ato do olhar, sentindo essencial à natureza do cinema [...]” (Vieira, 2007: 249).

A objetiva focaliza outro espaço suspeito: agora diante da cabana do pecado e da revelação. A proibição do marido em relação à caminhada na praia – a reação do cão e a chegada à cabana – o suspense em relação a uma casa misteriosa impregnada de objetos pertencentes a Rebecca. Isso tudo prova que o espaço é mesmo o protagonista de todos os episódios.

A câmera subjetiva tem o papel fulcral nos *travellings* e panorâmicas da câmera ao longo dos espaços – casa da praia e mansão principal. A câmera centra-se muito nos compartimentos e nos espaços da casa ampliando-os. Todos eles mostram a trajetória da dona.

Mrs. Winter imagina ver alguém na janela da ala oeste, surge uma dúvida na cabeça da nova mulher, nesse instante. Ela sente que precisa enfrentar o fantasma que a persegue desde que entrou na casa e se prepara para desvendar o suspense provocado por este espaço.

O espectador vai conhecendo a ausente Rebecca pelas descobertas da nova Mrs. Winter: descobertas dos espaços da ala oeste, a consciência da ligação de Danny à falecida, o quarto de Rebecca como simbologia de uma personalidade que se vai desvendando, os olhares das personagens que indiciam mistério em relação a ela são as etapas desse conhecimento.

A omnipresença de Rebecca nos espaços da mansão é marcada pelo imponente retrato, além de vários objectos gravados com as iniciais RW. No decorrer da narrativa, descobre-se o barco perfurado com o corpo da protagonista. O barco torna-se o novo espaço que leva ao esclarecimento do crime, à confissão de Maxim e ao aprofundamento do amor entre ele e a nova esposa Mrs. Winter que, a partir desse momento, adquire coragem para enfrentar Rebecca e sua poderosa mansão que tanto conflito e tormento lhe proporcionaram.

A nova dona consegue, por meio dos detalhes e das suposições, esclarecer o que aconteceu com Rebecca. Aos poucos, constrói o quebra-cabeça. Observa-se que tanto em *Rebecca*, de Hitchcock, como em *As Formigas*, de Lygia Fagundes Telles, há semelhanças na construção do suspense. As peças vão se encaixar. Todavia, em *As Formigas*, as estudantes observam durante as três noites no casarão o trajeto das formigas e a construção do esqueleto do anão, mas não encontram uma explicação plausível sobre essa construção.

Após a confissão – a cabana passa a ser um forte elemento do adultério que abranda a sua culpa – Maxim, agora mais leve, pode dedicar-se a sua nova esposa. Na desmistificação de Rebecca, a ordem se restabelece. O incêndio provocado por Danny, a destruição de uma recordação, de um mito e de uma sombra marca o passado; agora a destruição do espaço e um novo amanhecer vêm estabelecer o recomeço – o assassino sai impune, de certo modo. No entanto, Rebecca, que só pelo mar foi derrotada e que talvez seja, afinal, a verdadeira culpada” (Barroso, 2014: 220) de toda a história, não existe mais na vida, nem na lembrança.

Como afirma Barroso:

É em *Manderley* que tudo vai acontecer, é por *Manderley*, tanto como Max de Winter (Laurence Olivier), que “Rebecca” e a segunda mulher de Max – a Gata Borracheira, como lhe chamou Truffaut – vão empreender uma luta surda nunca assumida e é ainda para defender a sua imagem de *Manderley* que Mrs. Danvers (Judith Anderson), a zelosa governanta – a madrasta má, na simbologia infantil de Truffaut – incendeia no seu delírio final. (Barroso, 2014: 214-215)

No conto *As Formigas*, o local é povoado de suspense que descompensa as suas personagens. Percebe-se que, de certa forma, as duas estudantes se transformam: uma por meio dos sonhos e a outra pelos olhos.

O sonho com o anão para a estudante de Direito se repete, porém sob outra perspectiva. No primeiro sonho: “[...] o anão entrou no quarto fumando charuto,” (Telles, 2002: 37), já no segundo: “eu marcava encontro com dois namorados ao mesmo tempo. E no mesmo lugar. [...] O segundo, desta vez, era o anão,”. No terceiro sonho, “No topo da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto [...]” (*Ibid.*: 40-41) O sonho provoca o medo.

A estudante de Medicina é acometida pelo estrabismo sempre que presenciava o sumiço ou a volta das formigas “– Acabei dormindo em cima da mesa, estava exausta. [...] Então fui ver o caixotinho, aconteceu o que eu esperava... Ela firmou o olhar oblíquo no caixotinho debaixo da cama. – Estão mesmo montando ele” (*Ibid.*: 40-41).

O trecho de Mello (2000: 123), que declara “o imaginário do duplo enseja a liberação de medos e angústias reprimidos, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante cotidiana”, ratifica a análise. Elas, na verdade, querem expurgar a vida dura de estudantes, assim como Mrs. Winter quer vencer a imagem de Rebecca.

Considerações Finais

Os espaços inscritos no conto e no filme proporcionam ao leitor uma sensação de espera, de acontecimentos imprevistos, na iminência de eclodir.

Em *Manderley*, a câmera avança e recua, mostra todos os detalhes, de todos os ângulos sempre em contra-picado: a casa torna-se excessivamente majestosa em relação à delicadeza de Mrs. Winter, ela se torna pequena diante do poder de *Manderley*. Como exemplo, apresenta-se no início do filme uma voz *off*: “Na noite passada, sonhei que voltava de *Manderley*. Estava diante do portão de ferro, mas não podia entrar porque o caminho foi fechado para mim” (Hitchcock, 1940). A imagem do portão e de Mrs. Winter são captadas pela câmera. Assim também acontece no conto. O narrador aproxima, aumenta o *zoom* e mostra o sobrado imponente e sinistro em relação às frágeis estudantes. “Ficamos imóveis diante do velho sobrado [...] apertei o braço de minha prima. - É sinistro” (Telles, 2002: 35).

O conto *As Formigas* e o filme *Rebecca* projetam a carga especial do suspense. Contudo, uma das diferenças está na quantidade de espaços que provocaram o suspense. No conto, aparece a saleta da pensão, as escadarias e o quarto no sótão. Em *Rebecca*, apresentam-se as escadarias, a ala oeste, a nova ala, o quarto, o salão de festas e a cabana.

Constata-se que em *Manderley* – *Rebecca*, a mansão e a mulher definem-se no grande e majestoso espaço que desencadeia e abriga todos os conflitos, que provoca tanto suspense, que guarda todos os segredos e que é destruída como marca de libertação. Em *As Formigas*, as duas personagens são acometidas de medo, mas cada uma age de uma maneira diferente. A protagonista não quer ver o que está acontecendo no quarto e inconscientemente acaba sonhando com o anão, motivo de angústia para as duas. A estudante de medicina espanta-se com a montagem dos ossos do anão pelas formigas e quer sair da pensão o mais rápido possível. Tanto no filme *Rebecca* como no conto *As Formigas*, o suspense forma-se na lentidão da narrativa e torna-se mais instigante.

No desfecho do conto ficou uma interrogação entre dois modos de ver, um da própria protagonista e outro de sua prima. Mas a certeza é que, aquele sobrado instigou todo o processo narrativo e dele se desvelou a força do imaginário. O sobrado foi palco da trajetória das formigas; como numa filmagem, os *travellings* e os *zooms* aumentavam, recuavam e diminuía as imagens da montagem dos ossos do anão que, mesmo sendo realizado em três noites e dois dias, foi um processo lento que desencadeou o suspense. Assim aconteceu em *Rebecca*: todo o processo narrativo foi lento para provocar o suspense. O realizador procurou, com o *travelling* e o *zoom*, aumentar, diminuir e recuar lentamente em todos os pontos da Mansão e, aos poucos, Mrs. Winter desvendou os mistérios que envolviam a mulher ausente (Rebecca). Entretanto, em *As Formigas*, ficou algo ausente, que não foi esclarecido. Depois que as estudantes partiram do casarão, continuou em suspense o episódio das formigas e do anão.

Referências bibliográficas

- Bachelard, G. (1993a). *A Poética do Espaço*. A. P. Danesi (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1990b). *A Poética do Espaço*. A. P. Danesi (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (1990). Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In *Questões de Literatura e Estética. (A teoria do romance)*. (2 ed.). São Paulo: Hucitec.
- Barroso, R. (2014). *A culpa no cinema de A. Hitchcock*. Lisboa: Letras Encantadas.
- Chevalier, J & Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Mello, A. M. L. de (2000). As faces do duplo na literatura. In F. Indursky & M. do C. Campo (Orgs.), *Discurso, Memória, Identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto. Pp. 111-123.
- Stephenson, R. & Debrix, J. R. (1973). *Elcine Como Arte Traducción de Ramiro Sanchez Sanz*. Calabria Barcelona: Editorial Labor, S.A.

- Silva, O. J. M. da (2011). *O Suplício na Espera Dilatada: a Construção do Gênero Suspense no Cinema*. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Brasil.
- Telles, L. F. (2002). *As Formigas*. In: *Venha Ver o Pôr-do-Sol e Outros Contos*. São Paulo: Ática (1ª ed.1986).
- Todorov, T. (2006). *As Estruturas Narrativas*. L. Perrone-Moisés (Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Vieira, J. L. (2007). *A Construção do Medo no Cinema*. In A. Novaes (Org.), *Ensaio Sobre o Medo*. São Paulo: Senac.
- Zizek, S. (2013). *Menos que Nada: Hegel e a Sombra do Materialismo Dialético*. São Paulo: Boitempo.

Filmografia

Rebecca (1940). Alfred Hitchcock. USA: Selznick International Pictures.

COMO OS DESDOBRAMENTOS CONVERGEM PARA A CONSTRUÇÃO DO SUSPENSE EM *SUEURS FROIDES (D'ENTRE LES MORTS)* (1954) E EM *VERTIGO* (1958)?

Maria do Socorro Aguiar Pontes Giove

Introdução

Sueurs Froides (d'entre les morts) (1954), de Pierre Boileau e Thomas Narcejac, narra a história de Flavières, um ex-detetive que é contratado por um antigo colega de faculdade para seguir a esposa, Madeleine. Gévigne, o marido, acredita que ela está possuída pelo espírito da bisavó, Pauline Lagerlac, que se suicidou quando tinha 25 anos. Aos poucos, Flavières descobre que, na verdade, tudo não passava de um plano diabólico de Gévigne para matar a esposa.

Em *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, obra cinematográfica baseada em *Sueurs Froides (d'entre les morts)* (1954), o detetive aposentado Scottie é contratado para seguir a esposa de Gavin Elster, Madeleine. O marido pensa que o espírito de Carlotta Valdes, a bisavó de Madeleine, é a causa do comportamento insólito da esposa. Depois, Scottie descobrirá que Gavin tinha inventado esta história para matar a verdadeira Madeleine e herdar toda a sua fortuna.

Em virtude do fato de que as dobras e as desdobras perpassam *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, de Pierre Boileau e Thomas Narcejac, e *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, entendemos que o conceito Dobra consti-

tui uma ferramenta teórica pertinente para a interpretação das obras aqui analisadas. N' *A dobra*, Deleuze elabora um construto teórico para chegar à definição de uma filosofia do barroco em função da filosofia de Leibniz. Ademais, pretendemos analisar como o conjunto de dobras e desdobras converge para a construção do suspense em ambas as obras.

“Desdobra”, “dobra” e “mônada” são conceitos-chave, colhidos em *A dobra*, de Gilles Deleuze (2012), que ajudarão a sustentar a tese aqui defendida. Quanto à definição de suspense e o que este implica, servimo-nos, principalmente, de algumas ideias de Noël Carroll, desenvolvidas em *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*.

Para Deleuze, “desdobrar é aumentar, crescer, e dobrar é diminuir, reduzir” (2012: 23). Em outros termos, a desdobra significa duplicação, multiplicação, ao passo que a dobra representa o menor elemento da matéria (*Ibid.*: 18).

Por exemplo, em *Vertigo*, a dobra é representada pelo buquê de rosas, pelo colar ou pelo penteado, presentes no retrato de Carlotta Valdes. Ou, em *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, a dobra é o colar ou o coque de Pauline Lagerlac. Já o desdobramento ocorre quando o buquê de rosas, o colar ou o penteado deixam de ser representações pictóricas e passam a se materializar em elementos caracterizadores da personagem Madeleine.

Além disso, os objetos existentes em *Sueurs Froides (d'entre les morts)* – conjunto cinza, coque, colar, isqueiro, etc. –, e em *Vertigo* – conjunto cinza, coque, colar, buquê de rosas, etc. – configuram espécies de mônadas, representativas da personagem Madeleine, pois a mônada “não é outra coisa senão uma substância simples” (Leibniz, 1987: 45). Ao mesmo tempo em que tais elementos-mônadas ajudam a construir a imagem de uma Madeleine enigmática, expressam o universo diegético das obras literária e fílmica porquanto “cada mônada expressa o mundo inteiro” (Deleuze, 2012: 89).

1. Fenômeno da duplicação

Pela forma como as obras literária e fílmica estão formatadas, notamos que a desdobra, ou a duplicação, faz parte da estrutura logístico-estética das mesmas, haja vista que estão divididas em duas partes. Cada parte de *Sueurs Froides (d'entre les morts)* contém seis capítulos. A duplicação deste romance também se evidencia pelo fato de ter sido escrito por dois autores: Pierre Boileau e Thomas Narcejac. Já com relação a *Vertigo*, consideramos que a primeira parte vai do início da obra cinematográfica até à cena do pseudo-suicídio de Madeleine, e a segunda começa na cena do julgamento de Scottie e termina com a morte de Judy.

Tanto Pierre Boileau e Thomas Narcejac quanto Alfred Hitchcock lançam mão, em suas respectivas obras, de forma sistemática, da duplicação de situações, lugares, objetos e personagens. Esta ferramenta estética, a um só tempo, chama a atenção do leitor/espectador para a importância de tais elementos e coloca o fruidor em estado de suspense.

Convém salientar que o objetivo deste artigo não é fazer um levantamento de todas as duplicações presentes nas obras literária e fílmica, mas, mediante os duplos mais significativos para o propósito deste trabalho, chegar à ideia aqui defendida: o desdobramento enquanto recurso estético fulcral para a construção do suspense. Assim, em um primeiro momento, faremos um levantamento dos duplos que consideramos mais emblemáticos. Em seguida, passaremos a analisar como tais duplos confluem para a construção do suspense em ambas as obras.

1.1 A duplicação de situações

Na primeira parte de *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, Madeleine escreve uma carta para Gévigne (Boileau & Narcejac, 1958: 50). Já na segunda, Renée escreve uma carta de despedida para Flavières, em que ela “lui parlait tout bas, comme elle avait parlé tout bas à Gévigne”¹ (*Ibid.*: 177). Na primeira parte de *Vertigo*, em 55m57s, Madeleine também escreve uma carta, agra-

1. “Ihe falava baixinho como tinha falado baixinho a Gévigne”. Tradução nossa.

decendo a Scottie por ele tê-la salvo do suposto suicídio. Já em 1h39m19s, na segunda parte, Judy escreve uma carta para Scottie, revelando-lhe a verdade acerca dos fatos.

Em *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, outra situação que se duplica é o fato de Flavières, devido à acrofobia, não ter conseguido evitar a morte de duas pessoas: primeiro, Leriche, colega de profissão; e, depois, Madeleine, a mulher amada. Em *Vertigo* (1958), pelo mesmo motivo, Scottie deixa tanto seu colega de profissão quanto a mulher por quem se apaixona morrerem ao caírem de lugares altos.

Em *Vertigo*, o final da primeira parte se assemelha muito ao final da segunda parte. No final da primeira parte, em 1h11m29s, Scottie e Madeleine vão para o local onde ocorre o falso suicídio. No final da segunda parte, em 1h58m48s, Judy volta com Scottie para o mesmo local da cena do crime. Interessante notar que os mesmos locais do final da primeira parte reaparecem no final da segunda parte: estrada, igreja e campanário da igreja.

1.2 A duplicação de lugares

A primeira parte do enredo de *Sueurs Froides (d'entre les morts)* acontece em Paris e a segunda em Marselha. A presença de hotéis é muito recorrente. Na primeira parte, aparecem dois hotéis: Continental, onde Gévigne conhece Madeleine, e Famiy-Hôtel, antiga casa de Pauline Lagerlac. Já na segunda parte, Flavières reencontra Madeleine no hotel Waldorf Astoria (*Ibid.*: 129). Depois, Flavières vai com Renée para l'Hôtel de France (*Ibid.*: 138). Faz-se menção, ainda, ao Central Hôtel, onde Renée se identificou como Pauline Lagerlac (*Ibid.*: 167). Na segunda parte, Flavières volta à igreja Saint-Nicolas, onde ocorreu o falso suicídio de Madeleine (*Ibid.*: 113-114). Há, também, dois museus: o Louvre, na primeira parte, e o Grobet-Labadie, na segunda.

Já em *Vertigo*, aparecem duas floriculturas: a primeira, onde Madeleine compra um buquê de rosas semelhante ao de Carlotta (em 20m38s); e a segunda (em 1h31m4s), onde Scottie vê um buquê de rosas idêntico ao de Madeleine.

O restaurante Ernie's figura três vezes na obra cinematográfica, como se pode observar em 16m13s, em que Scottie vê Madeleine pela primeira vez; em 1h30m, em que Scottie vê uma mulher parecida com Madeleine; e, em 1h41m49s, em que Scottie janta com Judy. Além disso, há a duplicação da estrada, da igreja e do campanário da igreja, presentes no final da primeira e segunda partes.

1.3 A duplicação de objetos

Vários elementos, que aparecem na primeira parte das obras literária e fílmica, vão reaparecer na segunda parte. Alguns deles servem o propósito obsessivo, e até mesmo neurótico, de Flavières/Scottie: transformar Renée/Judy na Madeleine de seus sonhos.

Por exemplo, em *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, o conjunto cinza, que Madeleine usou quando Flavières começou a segui-la, torna a aparecer na segunda parte: ele vai a uma loja para comprar um conjunto cinza idêntico para Renée (*Ibid.*: 141). No mesmo local, ele compra sapatos de salto semelhantes aos de Madeleine (*Ibid.*: 142). Na segunda parte, Flavières malogra ao tentar fazer em Renée o mesmo penteado, em forma de coque, que Madeleine costumava usar (*Ibid.*: 162). O isqueiro de ouro, que ele oferece a Madeleine quando ele diz que a ama pela primeira vez (*Ibid.*: 69-70), é outro elemento que aparece inúmeras vezes, tanto na primeira quanto na segunda parte. Aliás, é o mesmo isqueiro que, no intuito de desvendar o mistério Pauline/Madeleine/Renée, Flavières mostrará para Renée, concitando-a a falar a verdade (*Ibid.*: 157).

Em *Vertigo*, quando Scottie começa a seguir Madeleine, ela está vestida com um conjunto cinza. Aliás, este conjunto cinza assume um papel primordial na obra cinematográfica, pois constitui um elemento enunciativo da tragédia: enquanto a pseudo-Madeleine vai simular o suicídio usando o conjunto cinza, a verdadeira Madeleine vai ser assassinada trajando tal vestimenta. Na segunda parte, Scottie entra na loja para comprar um conjunto cinza idêntico, conforme é possível observar em 1h46m43s.

Em 1h58m, visualizamos o retrato de Carlotta. Por meio do plano detalhe, o espectador é convocado a prestar atenção no buquê de rosas de Madeleine (24m56s) e, em seguida, no buquê de rosas de Carlotta (25m8s). Novamente, valendo-se do plano detalhe, o diretor nos faz perceber que Madeleine (26m6s) e Carlotta (26m12s) usam o mesmo penteado. Já no final da segunda parte, em 1h57m51s, o colar de Carlotta Valdes é duplicado, materializando-se no pescoço de Judy Barton.

Desde a primeira cena em que Scottie começa a investigar a vida de Madeleine, o buquê de rosas aparece várias vezes ao longo da primeira parte. Na segunda parte, pouco antes de Judy surgir (1h31m4s), Scottie observa, numa floricultura, um buquê de rosas idêntico ao de Carlotta/Madeleine. Neste momento, lançando mão da duplicação do mesmo, Hitchcock fornece uma pista ao espectador a respeito da identidade de Judy. Afinal, se o buquê de rosas esteve sempre associado a Madeleine, não é por acaso que ele voltará a surgir exatamente segundos antes da aparição de Judy.

1.4 A duplicação de personagens

Podemos afirmar que, em *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, Pauline Lagerlac se duplica na figura da bisneta, Madeleine Gévigne. Esta, por sua vez, duplica-se, na segunda parte, em Renée Sourange. Já o protagonista tem a personalidade transformada, pois o mesmo Flavières que salva Madeleine do falso afogamento (*Ibid.*: 51-52) é o que assassina Renée (*Ibid.*: 187-188). Quanto a Gévigne, há um desdobramento do seu caráter, pois, enquanto na primeira parte somos levados a pensar que ele é um homem preocupado com a saúde mental da esposa, na segunda, ficamos a par da verdade: ele é o responsável pelo assassinato da verdadeira Madeleine.

Em *Vertigo*, Madeleine Elster, desdobramento de Carlotta Valdes, torna-se Judy Barton. Embora continue sendo o mesmo personagem, Scottie modifica a sua personalidade: de um homem solícito, na primeira parte, transforma-se em um ser cruel na segunda parte. A imagem de Gavin Elster como marido preocupado na primeira parte se esboroa diante da solução

do suspense: ele arquitetou um plano diabólico para herdar a fortuna da verdadeira Madeleine.

Convém refletir sobre o título do romance de Boileau e Narcejac: *D'entre les morts*.² A personagem Madeleine é justamente a mulher que surge dentre os mortos: “Eurydice”,³ como Flavières a chama (*Ibid.*: 62). Segundo a mitologia grega, quando Eurídice morre, Orfeu desce aos infernos para resgatar a sua amada. Ele só poderá olhar para trás depois que ela sair do reino dos mortos, contudo ele não resiste e Eurídice morre pela segunda vez (Grimal, 1963: 185). A ideia do desdobramento é, pois, reforçada pelo mito de Orfeu, que inspira a construção da personagem Madeleine. Assim como Eurídice, ela tem a possibilidade de retornar do mundo dos mortos, porém ela morre de novo: primeiro como Madeleine, depois como Judy.

2. Como os desdobramentos convergem para a construção do suspense nas obras literária e cinematográfica?

A primeira parte de *Sueurs Froides (d'entre les morts)* e de *Vertigo* funciona como um prenúncio do que ocorrerá na segunda, pois, no gênero suspense, “events that appear earlier in the order of exposition in a story are related to later scenes, situations, and events in the story, as questions are related to answers”⁴ (Carroll, 2004: 130). Assim, a justificativa para as obras estarem estruturadas em duas partes radica justamente nisso: na primeira, os duplos são lançados de modo a fomentar diversos questionamentos no leitor/espectador, ao passo que, na segunda parte, tais questionamentos são solucionados, mediante o mesmo fenômeno da duplicação.

2. “Dos mortos”. Tradução nossa.

3. Eurídice.

4. “acontecimentos que aparecem anteriormente na ordem de exposição em uma história estão relacionados a cenas, situações e acontecimentos posteriores na história, como perguntas relacionadas a respostas”. Tradução nossa.

Conforme Noël Carroll, os filmes de suspense geralmente se estruturam em macro-perguntas e micro-perguntas. Enquanto as macro-perguntas “supply the basic problematic of the majority of the scenes in the film”⁵ (Carroll, 2004: 135), as micro-perguntas “connect scene to scene and fictional event to fictional event”⁶ (*Ibid.*: 136).

Podemos afirmar que *Sueurs Froides (d'entre les morts)* e *Vertigo* se estruturam em duas macro-perguntas. A primeira, que se refere à primeira parte das obras, é: Flavières/Scottie conseguirá salvar Madeleine?⁷ Já a segunda macro-pergunta, correspondente à segunda parte, muda nas duas obras. Em *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, é: Renée Sourange é ou não Madeleine? Em *Vertigo*, é: como Scottie reagirá quando souber que Judy Barton sempre foi a Madeleine que ele conheceu?

Em outros termos, o suspense, na primeira parte das obras literária e cinematográfica, fundamenta-se na dúvida se o detetive Flavières/Scottie conseguirá impedir a iminente possibilidade de suicídio de Madeleine. Na segunda parte, o motivo do suspense muda em *Sueurs Froides (d'entre les morts)* e em *Vertigo*. No caso da obra literária, descobrimos, juntamente com Flavières, que Renée Sourange sempre foi Madeleine. Já no caso da obra cinematográfica, enquanto espectadores, estabelecemos um contrato de cumplicidade com Judy Barton, pois esta personagem nos permite ter acesso à verdade antes de Scottie: “Judy não é uma moça parecida com Madeleine, é a própria Madeleine”.

Interessante notar que, nas obras literária e cinematográfica, as micro-perguntas giram em torno dos desdobramentos da suposta obsessão de Madeleine pela figura de Pauline Lagerlac/Carlotta Valdes: por que Madeleine usa um penteado idêntico ao da bisavó? Por que Madeleine se

5. “fornecem a problemática básica da maioria das cenas do filme”. Tradução nossa.

6. “conectam cena com cena e acontecimento ficcional com acontecimento ficcional”. Tradução nossa.

7. Levando-se em conta o fato de que Pauline, de *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, se suicidou quando tinha 25 anos, e Carlotta, de *Vertigo*, matou-se com 26 anos, e que “Madeleine” é um desdobramento da bisavó, o leitor/espectador, valendo-se da própria lógica da duplicação, pode se perguntar: “Madeleine” também cometerá suicídio, uma vez que ela tem a mesma idade da sua ancestral?

instala exatamente no hotel que era a casa de sua bisavó (Family-Hôtel no romance e Mckittrick Hotel na obra cinematográfica)? Em *Vertigo*, por que ela compra um buquê de rosas semelhante ao de Carlotta?

Postulamos que o suspense se baseia justamente nos questionamentos que a proliferação de desdobramentos suscita nas obras literária e cinematográfica. Para responder a tais perguntas, o leitor/espectador levanta as suas próprias hipóteses, que podem ser confirmadas ou anuladas de acordo com o desenvolvimento da narrativa.

Convém notar que, na primeira parte de *Sueurs Froides (d'entre les morts)* e de *Vertigo*, o leitor/espectador é lançado no mesmo engano de Flavières/Scottie: Madeleine cometeu suicídio. Apenas na segunda parte de ambas as obras, ficamos a par de toda a verdade, à medida que os duplos são construídos.

Assim, o ponto de vista do protagonista e o do leitor/espectador convergem, de maneira que o fruidor compartilha os mesmos questionamentos de Flavières/Scottie. Aliás, no suspense de Hitchcock, “o espectador deve se identificar fortemente com a situação representada, e para tanto o meio mais eficaz é provocar sua identificação com a personagem em perigo, seja ela um herói ou não” (Aumont & Marie, 2003: 281).

Ademais, o gênero suspense “might involve an innocent victim being suspensefully stalked”⁸ (Carroll, 2004: 128). É justamente Flavières/Scottie quem representa tal “personagem em perigo” ou “vítima”, pois ele é enredado no plano diabólico de Gévigne/Gavin. Devido à acrofobia, Flavières/Scottie não conseguiria chegar até o campanário da igreja e testemunhar a cena do assassinato da verdadeira Madeleine. Além disso, por ser um ex-funcionário da polícia, ele era a pessoa ideal para depor a favor de Gévigne/Gavin.

Dessarte, na primeira parte das obras, à medida que os duplos se manifestam, o suspense é criado em torno da figura enigmática de Madeleine. Na segunda parte de *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, o suspense se baseia

8. “pode envolver uma vítima inocente sendo perseguida em estado de suspense”. Tradução nossa.

apenas em saber se Renée é ou não Madeleine. Vale frisar que, no romance, o fruidor tem acesso à informação de que Renée é Madeleine contemporaneamente a Flavières.

Na segunda parte de *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, no intuito de transformar Renée em “Madeleine”, Flavières começa a atormentar a amante, comprando para ela roupas semelhantes às de Madeleine: vestido preto, conjunto cinza e sapatos de salto (Boileau & Narcejac, 1958: 141-142). Depois, ele pede a Renée que mude a cor dos cabelos (*Ibid.*: 162). Além disso, Flavières tenta fazer nela o mesmo penteado de Madeleine (*Ibid.*: 162). Outro fato interessante é que o protagonista encontra o colar de Pauline Lagerlac na bolsa de Renée (*Ibid.*: 152). Finalmente, depois de tanta insistência por parte de Flavières, Renée acaba admitindo que é Madeleine (*Ibid.*: 181). Assim, em *Sueurs Froides (d'entre les morts)*, o suspense é solucionado à medida que alguns elementos, caracterizadores da personagem Madeleine, duplicam-se: roupas, sapatos, cor dos cabelos, penteado, colar, etc.

Já na segunda parte de *Vertigo*, à proporção que Scottie duplica Madeleine em Judy, o suspense se intensifica, pois o espectador percebe que o protagonista está cada vez mais próximo da verdade. Dessa forma, no gênero suspense, “o espectador é convidado a entrar num jogo de permanente inquietação, incerteza, ansiedade ou angústia” (Nogueira, 2010: 39).

Aliás, um dos grandes momentos de tensão de *Vertigo* se dá quando Scottie descobre o colar de Carlotta no pescoço de Judy Barton, conforme é possível observar em 1h57m51s. Nesta cena, percebemos que o grau de suspense é acentuado justamente quando ocorre o fenômeno de duplicação: o colar de Carlotta se materializa no pescoço de Judy. Neste momento, o espectador fica sabendo que Scottie já está a par da trama da qual foi vítima, mas Judy ainda não. Inocentemente, ela acompanha Scottie até o local onde simulou o suicídio, ignorando a iminência de seu destino trágico.

Em *Vertigo*, o protagonista se aproxima da verdade à medida que ele consegue convencer Judy a se vestir como Madeleine”. Contudo, para Scottie, a

solução definitiva do mistério ocorre quando há duplicação do final da primeira parte no final da segunda parte. O protagonista, ao retornar ao lugar do crime, passa a entender tudo o que aconteceu. Ou seja, o suspense é resolvido justamente quando ocorre a duplicação de objeto (Judy está usando o colar de Carlotta), de lugar (campanário da igreja), de situação (homicídio mascarado por um falso suicídio) e, finalmente, de personagem (Judy sempre foi Madeleine).

Considerações Finais

Conforme demonstramos, o fenômeno do desdobramento faz parte da estrutura logístico-estética tanto de *Sueurs Froides (d'entre les morts)* quanto de *Vertigo*. A dobra ou a mônada representam os elementos caracterizadores da personagem Madeleine: o conjunto cinza, o coque, o colar, o isqueiro de ouro, o buquê de rosas, etc. Vimos, também, que a duplicação de situações e de lugares ocorre de maneira sistemática. Já a duplicação de personagens, sobretudo Pauline/Madeleine/Renée no romance e Carlotta/Madeleine/Judy na obra cinematográfica, atinge o ponto nevrálgico de ambas as obras, visto que é em torno dos desdobramentos de Madeleine” que toda a trama se fundamenta.

Assim, mediante os duplos, o suspense é, a um só tempo, construído e resolvido. Na primeira parte das obras, o leitor/espectador é envolvido num estado de suspense. Ele pode se perguntar por que ocorre a duplicação sistemática de algumas situações (escrita das cartas, mortes provocadas por queda, duplo suicídio), de alguns lugares (hotéis, museus, restaurante Ernie's, floricultura, etc.), de alguns objetos (conjunto cinza, colar, isqueiro de ouro, buquê de rosas, etc.) e de personagens (Pauline/Madeleine/Renée ou Carlotta/Madeleine/Judy). Já na segunda parte, é justamente mediante o mesmo fenômeno da duplicação que o suspense é solucionado, pois os elementos-mônadas, dobras representativas de Madeleine, são desdobrados, de maneira que, quando Renée/Judy reassume a identidade de Madeleine, toda a trama é esclarecida.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. (5ª ed.). E. A. Ribeiro (Trad.). Campinas: Papyrus.
- Boileau, P. & Narcejac, T. (1958). *Sueurs Froides (d'entre les morts)*. Espanha: Denoël.
- Carroll, N. (2004). *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. Nova Iorque e Londres: Taylor & Francis e-Library. Disponível em: <https://guionterror.files.wordpress.com/2010/11/philosophy-of-horror.pdf>. Acesso em: 07 janeiro, 2017.
- Deleuze, G. (2012). *A dobra: Leibniz e o barroco*. (6ª ed.). L. B. L. Orlandi (Trad.). Campinas: Papyrus.
- Grimal, P. (1963). *Mythologies: de la Méditerranée au Gange*. Paris: Librairie Larousse.
- Leibniz, G.W. (1987). *Princípios de Filosofia ou Monadologia*. L. Martins (Trad.). Lisboa: Edição da Imprensa Nacional. (Obra original publicada em 1714). Disponível em: http://www.consciencia.org/leibniz_monadologia.shtml. Acesso em: 24 janeiro, 2017.
- Nogueira, L. (2010). *Gêneros cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom. Disponível em: www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso em: 05 janeiro, 2017.
- Truffaut, F. & Scott, H. (2004). *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas, edição definitiva*. R. F. D'Aguiar (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Filmografia

- Um corpo que cai/Vertigo* (1958). Alfred Hitchcock. São Francisco: Paramount Pictures.

CINE Y LITERATURA EN IRIS MURDOCH: NARRATIVA Y OLVIDO

Ramón Luque

Las novelas de Iris Murdoch consistían en estructuras narrativas de gran complejidad, casi siempre con numerosos personajes, con tramas variadas y muy trabajadas. Fue una escritora clásica, no experimental. Lo suyo no era jugar con el estilo sino intentar contar cosas, historias interesantes. Se inspiraba en escritores como Henry James. Algunos la han comparado con Dostoievski. Tiene una clara influencia de Platón y de Shakespeare. Casi siempre, en sus novelas aparecen seres humanos a mitad de camino entre la miseria y la grandeza, incurriendo muchas veces, tanto en una como en otra, de forma estrepitosa. Sus personajes meten la pata, aciertan, tratan de ser felices, suelen ser a veces sublimes y otras veces ridículos y casi siempre se enamoran con mucha torpeza. En su narrativa, suele aparecer casi siempre un personaje tan repulsivo como carismático, una especie de brujo, mago oscuro, intelectual o artístico, brillante y antipático, conquistador y seductor de hombres y de mujeres. Y también, en sus novelas suele producirse una o dos muertes inesperadas y estrepitosas. Como digo, las novelas de Murdoch contienen una profundidad muy notable y son auténticas inmersiones narrativas en asuntos como el amor, el sexo, la amistad, la religión, la filosofía y la política. Por otra parte, suelen ser bastante divertidas.

Pues bien, he de decir que mi primer contacto con Iris Murdoch no se produjo a través de una de sus novelas, ni siquiera por una reseña en un suplemento o revista literaria, sino por el visionado en un cine de la película *Iris*. Una vez viudo, el marido de Murdoch, Bailey quiso homenajear a su fallecida esposa, contando fragmentos de su vida en común y, especialmente, de la enfermedad que la condujo a la muerte. Esa enfermedad fue el Alzheimer. Bailey escribió los dos libros biográficos antes mencionados, en los que quedaba palpable el declive físico y psíquico de Murdoch. El cerebro de la escritora se vació progresivamente de conocimientos y de memoria, convirtiéndose ella en una niña pequeña que vive el momento, enjaulada en un cuerpo cada vez más envejecido y enfermo. Este aspecto, el de la enfermedad de Alzheimer fue clave para que los dos libros se convirtieran en una película. El contenido de las novelas de Iris Murdoch no sirvió nada más que para una adaptación cinematográfica (*Una Cabeza Cortada*, película rodada en los años setenta sobre su novela homónima) y dos series de televisión (en los setenta y ochenta, basadas en sus obras *Una Rosa Silvestre* y *La Campana*). Sin embargo, el hecho de que la memoria de Iris Murdoch dejara de funcionar, el hecho de que la autora de diversos y complejos mundos de ficción se sumieran en el olvido absoluto, fue el detonante de que se realizara una película sobre ella. Iris Murdoch fue rescatada del olvido precisamente porque olvidó.

En este film hay un permanente juego entre pasado y presente, entre juventud y ancianidad. Pese a la enfermedad de Iris, los sentimientos permanecen. Pero, aunque Iris ha olvidado, su marido recuerda el pasado, como cuando su esposa le fue infiel. Hay un contraste acusado entre la mujer joven e independiente del pasado frente al ser desvalido y anciano del presente. El caso es que John, el marido, recuerda y muchos años después aún siente rencor. Recordemos una escena: asistimos a la pelea que tuvieron de jóvenes. La indignación años después del anciano, recordando esto, es creciente hasta que acaba explotando. Dice que están perdidos, dice a Iris que la odia y la llama vieja vaca estúpida. Ella no tiene ni idea de nada de lo que dice. Su

marido ha perdido los nervios, no solo por el recuerdo de aquello sino por el comprensible estrés que produce cuidar de una persona con Alzheimer. Esta escena es digna, es loable porque expresa una verdad, la verdad de la decrepitud, la enfermedad y la muerte. Frente a la libertad y coqueteo de la juventud, décadas después John, el marido, tiene la sensación de que se ha quedado con la peor parte. Sabemos que eso no es así. Por ejemplo, en la película *Amor*, de Michael Haneke, asistimos a algo parecido. Son productos narrativos muy válidos porque nos hablan del amor real, a largo plazo, verdadero quizás, aquel que acaba en la decrepitud, en la enfermedad y en la muerte. Sin embargo, pese a toda esta realidad en la película *Iris*, lo cierto es que se juega también con un elemento de banalización, de buscar datos de la vida personal que nos parezcan llamativos, que nos interesen como producto de puro entretenimiento. La verdad de Iris Murdoch no es solo la de una mujer que padeció Alzheimer. Es mucho más, y eso, salvo excepciones, queda oscurecido en la película.

Efectivamente, solo hay algún apunte en ella, tal y como podemos ver en otra secuencia. La observamos en un homenaje. Muy al principio del filme. El guionista se ocupa de comprimir rápidamente la ideología y los temas filosóficos de la obra de Murdoch: la educación, la bondad, la libertad, el amor...Luego improvisa una canción, en teoría un detalle excéntrico y encantador, aunque también un posible antecedente de su enfermedad. No del Alzheimer exactamente, quizás también de cierta demencia. La canción sirve para que viajemos al pasado. La Iris joven comenta en un ambiente relajado, algo referente a los temas que ella estudiaba en su obra literaria: en concreto habla del “lenguaje” y de la inexactitud del mismo, su ambigüedad y de la trampa que muchas veces esto significa. Estos eran temas de su primera novela titulada *Bajo la Red*.

Ésta es la máxima profundidad que alcanza la película. El resto es una trama muy bien escrita e interpretada que trata de la enfermedad y del amor. Un producto digno, pero no necesariamente el reflejo de lo que Iris Murdoch ha

significado para la posteridad o para la historia de la cultura. Y, sin embargo, gracias a esta película, muchas personas (entre las que me incluyo) han podido conocer finalmente el universo literario y filosófico de esta escritora.

Es habitual que una adaptación cinematográfica “aligere” un contenido literario, aunque en este caso hemos asistido a un caso muy extremo en el que, de algún modo, se deja de lado la obra literaria y se apuesta exclusivamente por la vivencia personal de la autora.

Como contraste, me gustaría citar la película *Mishima* (1985) dirigida por Paul Schrader. Es un film biográfico sobre el célebre escritor japonés y se centra especialmente en un episodio llamativo, en este caso, no una enfermedad sino un suicidio ritual. Yuhio Mishima se suicidó atravesándose el vientre mediante la tradición del seppuku (también conocido como “hara-kiri”). Fue especialmente sangriento ya que este ritual exige que un compañero no prolongue la agonía, cortando la cabeza del suicida con una espada. El caso es que, el compañero de Mishima falló varias veces antes de que pudiera decapitarlo limpiamente, resultando todo aquello una carnicería. Esto no aparece en la película. En cambio, dejando aparte el suicidio, este film, dividido en episodios, llega a representar tres novelas de Mishima, tres obras expuestas sintéticamente, pero con gran brillantez.

De esta manera, se informa del mundo literario de Mishima de una manera rica y con cierta profundidad. Podemos conocer mejor el mundo de este escritor, aún no habiendo leído nada de él. Algo que en modo alguno sucede en *Iris*.

Una adaptación al cine, se trate de una biografía o una novela puede perfectamente profundizar en los asuntos que trata. Es posible profundizar también en nuestros propios argumentos: sobre el papel que juega el cine como puro entretenimiento, o sobre el mismo entretenimiento como síntoma postmoderno de nuestra cultura. Hay interpretaciones sociológicas y culturales muy conocidas (Guy Debord y su “sociedad del espectáculo” y otras muchas).

Pero, para concluir, me gustaría intentar responder a esta pregunta: ¿Es posible una adaptación fílmica que conserve e incluso mejore el libro original sin aligerar su contenido?

La respuesta es sí, por supuesto. Hay incluso casos de grandes y profundas películas que realzan un contenido fallido o superficial en una obra literaria. Pero, para lo que estamos hablando, me gustaría traer aquí a colación el fenómeno de algunas series de televisión. En concreto una de ellas, la titulada *Olive Kitteridge*, adaptación de la novela de Elisabeth Strout, dirigida para la cadena HBO por Lisa Cholodenko. Al tratarse de una miniserie de cuatro capítulos da tiempo perfectamente a profundizar en las distintas tramas y episodios de dicha novela, obteniéndose un más que digno producto televisivo, en realidad una película profunda y artística.

El escritor Rodrigo Fresán, en su postfacio para la edición española de la novela de Iris Murdoch, *El Libro y la Hermandad*, expresa su deseo que obras como las que escribió la autora irlandesa, fueran susceptibles de adaptaciones audiovisuales como la que acabo de mencionar. De esa forma, se ampliaría el número de personas, lectores o espectadores, que podrían acceder a un mundo sugestivo y emocionante, que actualmente ignoran.

Referencias bibliográficas

- Bailey, J. (2001a). *Elegía a Iris*. Madrid: Alianza editorial.
- _____ (2001b). *Iris y sus Amigos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Debord, G. (2010). *La Sociedad del Espectáculo*. J. L. Pardo (Trad.). Valencia: Editorial Pre-textos.
- Fresán, R. (2016). *Todo lo que Necesitas es Amor (y Marxismo, Religión, Amistad, Magia, Libro y un Loro Gris)*. Postfacio de *El Libro y la Hermandad*. Madrid: Impedimenta.

Filmografía

A Severed Head (1970). Dick Clement. Gran Bretaña: Columbia Pictures.

Amour (2012). Michael Haneke. Austria, Francia, Alemania: Les films du Losange; X-Film Creative Pool; Wega Film; France 3 Cinéma & Canal+.

Iris (2002). Richard Eyre. Gran Bretaña & U.S.A.: BBC Films; Fox Iris Productions; Intermedia & Mirage Enterprises.

La Campana (1982) [Serie]. Barry Davis. Gran Bretaña: BBC.

Mishima (1985). Paul Schrader. USA: American Zoetrope & Lucasfilms.

Olive Kitteridge (2014) [Serie]. Lisa Cholodenko. USA: HBO; Playtone & As Is.

Una Rosa Salvaje (1974) [Serie]. Basil Coleman. Gran Bretaña: BBC.

OS MAIAS CINEMATOGRAFADOS: LEITURA COLATERAL DAS (DES)CONTINUIDADES PORTUGUESAS

Filomena Antunes Sobral

Introdução

Sempre que um cineasta se apropria de um texto do cânone nacional para desenvolver uma abordagem cinematográfica, é motivo de interesse. Mais ainda no caso de Eça de Queirós, um expoente cultural português cuja obra tem atraído historicamente variadas dialéticas interartísticas. Neste sentido, a aproximação cinéfila de João Botelho a *Os Mais* de Eça de Queirós suscitou a curiosidade de várias sensibilidades, nomeadamente cineastas, público, crítica, setor intelectual, educacional, cultural ou investigação académica, entre outros. É nesta última perspetiva que nos inserimos, propondo, com este texto, uma leitura subjetiva da adaptação cinematográfica realizada por João Botelho em 2014 a partir da obra-prima queirosiana. O intento é desenvolver uma observação cuidadosa da adaptação realizada a partir do texto, porventura o mais importante do escritor, mas que só após a primeira década do século XXI foi motivo de apropriação cinéfila em contexto português e internacional.

Examinando com detalhe a releitura fílmica, procuramos refletir sobre a forma como Botelho trabalha a génese textual para propor uma composição visual que está em linha de continuidade com a atualidade.

1. O escritor e o realizador

Eça de Queirós é um dos autores lusitanos que melhor soube espelhar o comportamento dos portugueses, permitindo à nação lançar um olhar sobre si própria e favorecendo leituras mediadas das continuidades e descontinuidades portuguesas que o passar dos tempos vem testemunhando e as artes dramáticas representando. Para além de ser um escritor habilíssimo a captar o sentido da portugalidade, de forma irónica e caricatural, concretizando por meio de palavras, personagens e figuras a representação de uma realidade concreta, era também um artífice de uma narrativa romanesca mais ligada ao realismo. Eça não chegou a testemunhar a evolução da sétima arte; todavia, é amplamente reconhecida à sua escrita potencial dramático, que dele faz “um ‘encenador’ nato” (Gersão, 2009: 137). O seu estilo literário sugere a convocação visual em que a *mise-en-scène*, os *décors*, os enquadramentos, os componentes do universo pictórico ou a transmissão de impressões de tonalidade e sensibilidade cromática e musical, próprias do objeto fílmico, parecem já existir. Também as descrições em que o elemento plástico da luz (muitas vezes em contraste com o escuro) é privilegiado remetem para o nível significativo filmográfico. Por conseguinte, parece já implícita na escrita queirosiana uma pluralidade de pontos de convergência que propiciam o entrelaçamento entre o literário e o fílmico, favorecidos pela interação dialógica que a analepse e a estrutura narrativa literárias podem ter com o *flashback* e a montagem cinematográfica.

Paralelamente, alguns autores insistem em reconhecer aos assuntos abordados pelo escritor capacidades dramáticas (Reis, 2005; Cardoso, 2009) de que sobressaem variadíssimos elementos da vivência portuguesa. À sua vocação artística, aliou-se a habilidade perspicaz de observação que direcionou o monóculo queirosiano para temas como a condição da mulher, o incesto, o romantismo, a crise da família, a educação, a sociedade, a política, a cultura, a religião, as instituições, o adultério, a crise da civilização e dos valores, entre muitas outras matérias. No entanto, o seu

principal foco de atenção foi Portugal, nas suas várias dimensões, em especial comportamentos e mentalidades.

Sendo um homem que desde cedo se interessou pelos problemas da nação (observando com capacidade de distanciamento), criou seres imaginários inesquecíveis para representarem ficcionalmente o enredo do real espelhado. Surgem figuras e tipos marcantes que extrapolam o contexto queirosiano e assumem configuração de adjetivação, para além de representação social e ferramenta de crítica (Mónica, 2001). Este interesse pela portugalidade é decisivo para cunhar o intelecto do escritor como cosmopolita e a sua obra como atual, na qual se reveem características que as vozes de filósofos atuais corroboram (Lourenço, 2009; Gil, 2008).

No panorama que delineámos, João Botelho insere-se como um realizador que, para além de manifestar uma afinidade dialógica com a literatura no âmbito da sua filmografia, a partir da influência de autores como Fernando Pessoa, Almeida Garrett ou Agustina Bessa-Luís, revela um interesse genuíno pelo tema de Portugal e pela portugalidade. Por conseguinte, não seria de todo inesperado o seu encontro com Eça de Queirós e com a sua obra.

Com *Conversa Acabada* (1981), o realizador aproxima-se do universo do cinema ficcional português de longa-metragem, propondo um encontro original entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro para dar voz a um poema visual no qual o texto direciona a imaginação do espectador para as consciências anestesiadas dos intelectos pensantes denunciadas pelos poetas. Mantendo o seu foco na portugalidade, muitos dos trabalhos posteriores do cineasta revisitam a cronografia do país, questionando o marasmo, a identidade portuguesa e a capacidade de evoluir, aprendendo com a história. É assim com *Um Adeus Português* (1985) ou *Quem És Tu?* (2001), por exemplo. O primeiro inspirado pela reflexão poética de Alexandre O'Neill no seu poema homónimo e o último uma peculiar adaptação do drama de Almeida Garrett *Frei Luís de Sousa*. Igualmente a ideia de sebastianismo é acentuada na obra de Botelho, lembrando a crença profética do país do

‘*vai-se andando*’, em suspenso, à espera do salvador que da bruma conduzirá a nação à magnificência.

Por conseguinte, a literatura e Portugal são elementos recorrentes no cinema de João Botelho, que partilha com Eça de Queirós um precioso aprumo estético e a capacidade de fazer rir e inquietar ao mesmo tempo. No seu cinema, “[h]á um lado de teatrinho de ridículos, de fogueira das vaidades” (Mourinha, 2014) em que, através do artificial, se apela à reflexão sobre o real. Por outro lado, numa linha de herança da obra de Manoel de Oliveira, que “assume uma postura de entendimento do cinema como um campo que congrega dialeticamente todas as artes” (Miranda, 2009: 13), o cinema de Botelho é um cinema de múltiplas influências, pois, como argumenta o realizador, “o cineasta é um vampiro, vai buscar à literatura, ao teatro, à poesia, às artes abstratas, à arquitetura” (Botelho *apud* Mourinha, 2014).

Defensor de um cinema de inquietação, João Botelho encontrou na ópera o modelo ideal para a sua abordagem a *Os Maias*. A sua conceção pretende sobretudo explorar o artificial, sem qualquer pretensão de verdade, para refletir sobre o Portugal contemporâneo. Argumenta Botelho que “o país retratado n’*Os Maias* é muito semelhante ao de hoje, na definição dos comportamentos, na indiferença das pessoas que têm mais poder, no desespero dos mais pobres” (Botelho *apud* Freitas, 2013: 11) e sublinha que “a história de amor de Carlos e Maria Eduarda é também a história do país. A decadência da família – que vai ao limite, que não deixa descendência – é a história da morte do país. Portugal morre quando Afonso da Maia morre” (Botelho *apud* Freitas, 2013: 11).

2. O livro e o filme

Num olhar lançado sobre a obra-prima queirosiana, o que torna a narrativa verdadeiramente apetecível para o cinema é o retrato simultaneamente irónico e trágico que o escritor traça de uma nação. Para além disso, estão já contidos nas linhas de *Os Maias* vislumbres de dramaturgia que o próprio

Eça intuiu, mas não concretizou. Com efeito, do espólio queirosiano consta um manuscrito que dá testemunho de uma tentativa de planificação teatral iniciada pelo escritor, mas não concluída. De acordo com Carlos Reis (2013: 10), neste esboço Eça preocupou-se sobretudo em fixar “os elementos fundamentais que a escrita dramática deveria trabalhar: o elenco de personagens, a matéria dos atos, os cenários, com pormenores como a iluminação e a música”. Ademais, Reis (2013: 10) acentua igualmente “as potencialidades dramáticas dos relatos queirosianos, com destaque precisamente para *Os Maias*” e coloca em foco uma cena na qual a habilidade cómico-trágica queirosiana se evidencia e que foi duplamente adaptada em Portugal, uma vez para televisão (*Os Maias*, Ferrão Katzenstein, teleteatro, RTP1, 1979) e outra para cinema (*Os Maias*, João Botelho, 2014). Trata-se da “cena da revelação do incesto, no capítulo XVII, envolvendo Carlos da Maia, João da Ega e Vilaça – que no momento mais tenso do diálogo procura o chapéu que se sumira...” (Reis, 2013: 10-11).

João Botelho inscreve o grande romance queirosiano num filme que contraria a reconstrução de uma época: não foi intenção do realizador concretizar um enredo dramático de reconstituição ou reprodução do real, mas precisamente o contrário. Botelho pretendeu destacar o “distanciamento pelo artifício” (Botelho *apud* Mourinha, 2014) e manter-se “fiel à narrativa e ao espírito, mesmo que não à letra, de um romance sobre o Portugal de ontem que fala muito ao Portugal de hoje” (Mourinha, 2014). Por conseguinte, o realizador expressa claramente na seguinte asserção o seu ponto de vista:

A chave do filme está no genérico; a partir do momento em que mostro os desenhos, as maquetas, o guarda roupa e ponho o Jorge Vaz de Carvalho, que é cantor de ópera, a fazer de narrador, instalei o artifício. A partir do momento em que há uma instalação do artifício, os dados estão lançados e o que me interessa é o texto ou os gestos que as personagens fazem a dizer aquele texto. (Botelho *apud* Mourinha, 2014)

Perante as mesmas dificuldades sentidas por José Bruno Carreiro em 1945, aquando da adaptação teatral de *Os Maias* – como, por exemplo, a eliminação de “muitas cenas com grande interesse” (Reis, 2013:10) –, também para João Botelho a aproximação cinematográfica ao monumento literário oitocentista representou o desafio de selecionar e conseguir concentrar. Em face desta narrativa engenhosa, diz-nos o cineasta que “[o] trabalho de adaptação levou meses” (Botelho *apud* Mourinha, 2014).

A interpretação proposta por Botelho é uma leitura pessoal do texto queiro-siano, tratado como se fosse um libreto de ópera. Por conseguinte, o centro dramático do relato coloca em destaque a ideia da impossibilidade de um país e simultaneamente a apreensão de um modo de ser português. As próprias personagens configuram personagens arquétipo, e funcionam como cópias de elementos reais, contribuindo para ilustrar o inconsciente coletivo do aristocrata português.

Todo o espaço cenográfico do filme *Os Maias* remete em simultaneidade para o plano da classe aristocrática e para a sua caracterização. Ou seja, a suntuosidade das zonas interiores, envolvidas por exteriores artificiais de telas pintadas, acentua não só o carácter artificial da obra fílmica como das elites representadas, falsas, artificiais e em constante representação. A aristocracia decadente desfila em cenas-quadro de influência teatral para relembrar o estado da nação. E a verdadeira tragédia de leitura fílmica não evidencia tanto o incesto entre dois irmãos quanto o percurso de um país que se abeira do precipício. A este propósito, afirma João Botelho: “Mesmo o incesto é um incesto político, é um incesto de classes” (Botelho *apud* Mourinha, 2014). Portanto, a reinterpretação cinéfila desvia-se do crescendo trágico proposto pelo incesto entre Carlos e Maria Eduarda, para centralizar uma linha narrativa protagonizada pelos amigos Carlos e João da Ega, que se movimentam na dimensão sociocultural, política e intelectual portuguesa.

Invocando a capacidade tragicômica queirosiana, mas desacentuando a vertente trágica, o filme sublinha sobretudo a perspectiva bem-disposta, irônica e caricata de alguns ‘episódios da vida romântica’ da elite portuguesa. Por exemplo, “[o] jantar do Central é uma invenção incrível – começam por criticar os fadistas e os faias e as facadas com uma distância de aristocratas, de civilizados, e passado um bocado estão piores do que eles!” (Botelho *apud* Mourinha, 2014). Esta incongruência de caráter surge retratada em outras cenas, como a corrida de cavalos ou o sarau no Teatro da Trindade.

Neste sentido, consciente de que Eça de Queirós “tem outros romances maravilhosos, mas este é o livro que posso transpor para hoje” (Botelho *apud* Mourinha, 2014), João Botelho relata a história de um Portugal bem atual, recorrendo ao entrelaçamento de várias artes.

2.1 Modelo operático-teatral e artifício

Tratando-se de um modelo operático-teatral, é inevitável a analogia de *Os Maias* com as estéticas de Luchino Visconti e Manoel de Oliveira. Partindo da influência de *O Intruso* (1976) de Visconti, Botelho solicitou aos seus atores alguma afinidade em termos de representação, salvaguardando, todavia, ao referir-se a *Os Maias*, que “[a] atitude artística deste filme, que é fazer papelão, não é Visconti” (Botelho *apud* Mourinha, 2014). Deste modo, salienta que o seu interesse por um método artificial lhe permitiu, para além de sublinhar metaforicamente o universo aristocrático dissimulado, explorar diversos anacronismos. Para o realizador, “[o] filme está cheio de anacronismos e de brincadeiras: ponho lá uma senhora a ler *A Capital*, que só saiu depois de o Eça morrer, tenho uma Brasileira que não existe, só abriu em 1905, não há nenhum exterior, são tudo telões, é tudo falso. O que não é falso é o texto e as situações” (Botelho *apud* Mourinha, 2014).



Imagem 1: Fotograma de exterior com *A Brasileira* ao fundo (Os Maias, João Botelho, 2014).

Sabendo que Manoel de Oliveira evidencia na sua obra fílmica vínculos profundos com as outras artes (em especial o teatro, a literatura, a pintura e a ópera) para equacionar o cinema como uma forma de síntese, Botelho agrega dessa ascendência o modelo operático-teatral para combinar nesta adaptação fílmica a inspiração artística da ópera, que concerta a tradição literária, o canto, a encenação teatral, a pintura dos cenários, a riqueza dos adereços e indumentária e a pomposa arquitetura de interiores (cf. Reis, 1994: 12). Com efeito, *Os Maias – Cenas da vida romântica* apresenta uma sucessão de cenas-quadro que remetem para uma mescla destes elementos, ao mesmo tempo que faz sobressair os diálogos e o texto.

2.2 Espelho de comportamentos

Investindo a transcodificação fílmica de Botelho, à semelhança do intento queirosiano, numa reflexão de comportamentos da alta sociedade lisboeta, não é difícil identificar ao longo da película a utilização simbólica do elemento espelho como reprodução ou retrato das atitudes dos intelectos do país. Enquanto Eça espelhou a portugalidade com o cunho mordaz e irónico que imprimiu à sua escrita, o cineasta invoca visualmente o objeto que reflete comportamentos reprovativos.

Assim, não é incomum a utilização simbólica do espelho em várias cenas da película portuguesa de inspiração queirosiana. Podemos atentar em três exemplos significativos. Um primeiro exemplo remete-nos para Paris no outono de 1817, onde uma Maria Monforte grávida procura instrumentalizar Pedro da Maia para convencer Afonso da Maia a aceitá-la. O filho, ainda no seu ventre, é utilizado como elemento de chantagem e o espelho, onde patenteia a sua barriga de grávida num enquadramento fechado, reflete mais do que a sua sensualidade e remete para a irradiação de um carácter em que se adivinham contornos de fatalidade. O espelho oferece o presságio visual do destino trágico.



Imagem 2: Fotograma do reflexo de Maria Monforte (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

O espelho é novamente convocado visualmente para refletir a imagem do adultério de Raquel Cohen e João da Ega, num momento de prazer. Estrategicamente posicionado, o objeto exhibe o corpo desnudado de Raquel, sublinhando o desejo carnal e refletindo o comportamento leviano da alta sociedade portuguesa, que insolentemente se entrega aos prazeres da carne. Sobretudo Ega, crítico acérrimo de um país em declínio, não está isento de culpa, já que desfruta dos prazeres furtivos e ilícitos que nos discursos mais inflamados critica.

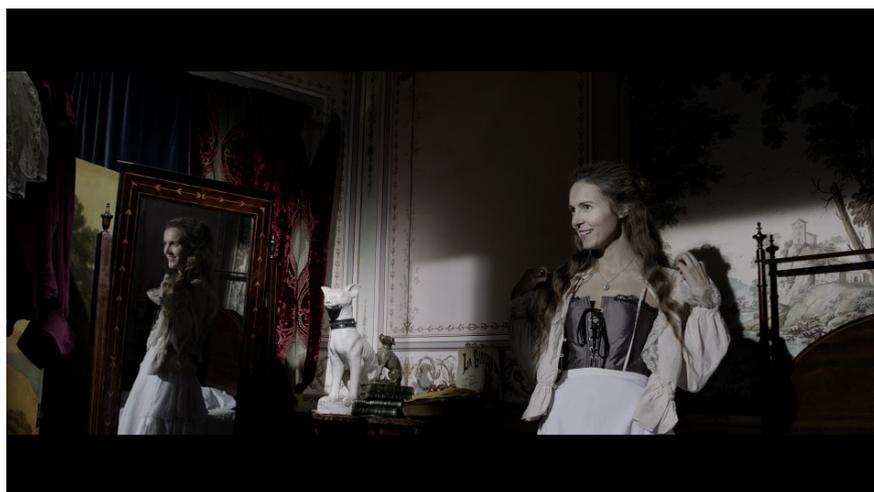


Imagem 3: Fotogramas do adultério –Raquel Cohen e Ega (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

Embutido na *mise-en-scène* da *Vila Balzac*, o espelho extrapola de novo a sua função para acentuar o carácter narcisista e diletante de Ega, do qual nem Carlos está isento. Em pose de artista improdutivo, o reflexo de Ega reproduzido pelo espelho acentua o temperamento vaidoso, dândi, inerte e contraditório dos dois amigos. Ambos estabelecem um olhar sobranceiro para a sociedade que integram; porém, perdem-se nos seus vícios. Embora de fina formação e intelectualmente dotados, são incapazes de escapar ao

meio português. Para além disso, constituindo a vila um refúgio produtivo para a ‘grande arte’ de Ega, não deixa de ser antinómico o espaço central ocupado pelo espelho em contraste com a zona de trabalho. O décor deixa transparecer que a luxúria se sobrepõe à vertente intelectual.



Imagem 4: Fotograma de Carlos e Ega na Vila Balzac (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

O filme sublinha, desta forma, visualmente, através de um objeto de cena, a intenção do realizador de destacar o propósito da escrita de Eça de colocar a sociedade portuguesa a olhar-se ao espelho sem conseguir, porém, ver para além do reflexo.

2.3 Espaço de pintura

A obra fílmica de João Botelho é também um espaço de pintura. Se a preocupação estética emana de outros trabalhos do realizador, similarmente o filme *Os Maias* proclama um forte efeito estético em que a pintura contribui para a expressão cinematográfica. É flagrante o enfoque da pintura nesta longa-metragem, não só pelo recurso a telas pintadas a óleo (pelo artista João Queiroz) para simular os exteriores, como pela marca evidente, nos variados enquadramentos, de inúmeras pinturas expostas nas paredes, quase configurando uma galeria de arte. Através de uma perspetiva muito pessoal acerca do grande romance queirosiano, Botelho dá relevo à pintura no âmbito da narrativa visual, idealizando um projeto fílmico em que a pintura

não só assume preponderância compósita como invoca outro domínio de significado. Veja-se, por exemplo, o quadro da Crucificação de Cristo, no Ramalhete, que, por diversas vezes ocupa sozinho o centro do plano e remete para o nível de interpretação de uma fatalidade inevitável, um destino sem remédio para uma família e para uma nação. Ou, derivando diretamente da influência queirosiana, o quadro com a cabeça degolada, na *Toca* – local dos encontros amorosos entre Carlos e Maria Eduarda –, que presagia a desgraça e remete para a figura de S. João Batista, para a tradição católica e conservadora do país e para o peso da hereditariedade.



Imagem 5: Fotogramas de Cristo na Cruz e a Cabeça Degolada (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

2.4 Referências musicais

A leitura fílmica de *Os Maias* também propõe afinidades com o universo da música. Botelho argumenta que o mérito não é seu, mas de Eça – “Não inventei nada, está lá tudo – o Beethoven, o Meyerbeer, o fado... Mesmo a Traviata, que me deu um jeito enorme, estava no São Carlos na altura em que ele escreveu *Os Maias* e quando se passa a ação” (Botelho *apud* Mourinha, 2014). Neste sentido, ao evidenciar elementos musicais de orientação clássica, e ainda o fado e momentos de ópera, a criação visual filmada sustenta-se numa perspetiva continuadora da influência textual.

A música do filme torna o espectador sensível ao caráter operático-teatral e artificioso imprimido à transubstanciação cinematográfica. Merecem destaque momentos musicais eruditos tocados ao piano num salão no Ramalhete ou, em outras ocasiões, pelo maestro Cruges ou Maria Eduarda. O fado, expressando o *fatum* ou destino, sonoriza a revelação implacável do incesto, quando o Sr. Guimarães revela a Ega que Carlos e Maria Eduarda são irmãos. E a ópera marca presença em linha de força, sobretudo na cena em que Maria Eduarda, dilacerada pela revelação do incesto, deambula quase em estado crepuscular pela obscuridade da noite.



Imagem 6: Fotogramas de música clássica, fado e ópera (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

2.5 Atualidade simbólica – continuidades e descontinuidades

Aspeto inultrapassável da adaptação de João Botelho é o carácter de atualidade que subjaz às letras que Eça engenhosamente delineou, em finais do século XIX. Com efeito, é vulgarmente atribuída a *Os Maias* uma percepção de contemporaneidade que deriva da forma irónica com que o escritor retratou a classe aristocrática da altura, decadente e sem requinte, mas, ainda assim, a classe intelectual e pensante do país que se demitiu das suas funções para usufruir de luxos, frivolidades e aparências. A corrupção domina políticos e banqueiros e Portugal encaminha-se para uma bancarrota inevitável. Paralelamente, o perfil de mentalidades é idealizado como dormente, deslumbrado por estrangeirismos e com pouca capacidade inovadora de concretização ou ideias válidas. Foi precisamente esta possibilidade de atualidade simbólica contida na obra-prima oitocentista e as inúmeras continuidades e descontinuidades que se podem identificar no decorrer da leitura do texto que atraíram o olhar cinematográfico de Botelho para propor uma adaptação que não pretende reconhecer uma época, mas indiciar um país. As palavras do cineasta são esclarecedoras:

O Portugal dos Maias é igual ao Portugal de hoje, e permite-me falar desta raiva. Das imitações da D. Branca, que, coitadinha, inventou a pirâmide ou copiou de outros sítios e foi presa e aquilo correu-lhe muito mal. Estes Salgados todos do mundo copiaram-lhe o sistema e nem lhe pagaram direitos de autor e andam aí à solta. E esta ronçeirice portuguesa é muito engraçada, porque se mantém – a intriga do Silveirinha, o Dâmaso Salcede, o tédio dos ricos que vivem de rendimentos... [...] E depois aquela história dos portugueses não correrem nem para o governo nem para a glória, mas para o jantarinho sim.... Estão sempre atrasados e só se apressam para a comidinha... Os padres, a demagogia, os políticos, os poetas, a música, a Sonata Patética... (Botelho *apud* Mourinha, 2014).

João Botelho coloca ênfase na primazia da dimensão de atualidade inclusa em *Os Maias* para ficcionar acerca do Portugal contemporâneo. Portanto, o certo é que, embora o filme derive de um texto datado, a transcodificação cinematográfica ambiciona retomar as continuidades da portugalidade, que são evidentes, e repensar as eventuais descontinuidades para propor, de novo, um olhar para nós, cá dentro.

Considerações finais

A adaptação cinematográfica projetada por João Botelho a partir do romance oitocentista queirosiano *Os Maias* foi conduzida no sentido de confirmar a dimensão intemporal do texto e de o acomodar a um tempo presente, no qual muitas continuidades se podem identificar. Mais do que narrar uma boa história do ponto de vista visual, o filme pretende não confortar, mas inquietar. Por conseguinte, o realizador desenvolve uma leitura alternativa “para que as pessoas fiquem inquietas, não fiquem confortáveis” (Botelho *apud* Mourinha, 2014) e possam, com a visualização efetiva da película, repensar continuidades e descontinuidades.

Um dos traços característicos do filme é a incorporação da influência operático-teatral para sublinhar o domínio do artificial e observar a sociedade portuguesa num desfile de cenas-quadro esteticamente bem elaborado. Particularmente relevante é o trabalho de combinação de vertentes artísticas diferentes para enfatizar a realidade do texto e, do mesmo modo, oferecer uma interpretação. Para além disso, todos os elementos do filme contribuem para salientar o artificialismo patente não só na própria encenação cinematográfica, mas também no conteúdo narrado. As personagens, cenários, situações são artificiais para aludir ao lado dissimulado de uma nação. Com um genérico de abertura que promove justamente o artifício, o momento final encerra o arco dramático, retomando a direção inicial, e propõe simultaneamente o relembrar de que se trata de cinema e, ao mesmo tempo, de personagens paradoxais que extrapolam para a dimensão de um país.

O filme *Os Maias* é uma obra que coloca em cena um olhar sobre o tempo presente, e na qual o texto canónico dialoga com o cinema no sentido de acentuar a continuidade de uma elite decisora historicamente vocacionada para a corrupção e para a condução do país à bancarrota, sem punição, nem consequências.

Referências bibliográficas

- Cardoso, J. A. (2009, março 27). Histórias de Grandes Livros. *Público P2*, p.12.
- Freitas, C. (2013, agosto 6). João Botelho – *Os Maias* no cinema como retrato do país. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p.11.
- Gersão, T. (2009). Eça próximo de nós. In C. Reis, *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70. Pp. 137-138.
- Gil, J. (2008). *Portugal hoje, o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Lourenço, E. (2009). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva.
- Miranda, A. I. F. (2009). *A pintura na obra fílmica de Manoel de Oliveira*. Tese de Mestrado em Cinema – Estudos Fílmicos. Universidade da Beira Interior, Covilhã. Portugal.
- Mónica, M. F. (2001). *Eça de Queirós*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Mourinha, J. (2014, setembro 11). O Portugal dos Maias é igual ao Portugal de hoje. *Público Ípsilon*. Acesso em: janeiro 3, 2017. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/para-joao-botelho-o-portugal-dos-maias-e-hoje-1669108>.
- Reis, A. (1994), *A linguagem cinematográfica: Introdução à história, sociologia e estética do cinema*. Porto: Cinema Novo.
- Reis, C. (2005). *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Reis, C. (2013 agosto 6). Eça dramaturgo falhado. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p.10.

Filmografia

Conversa Acabada (1981). João Botelho. Portugal: V.O. Filmes.

L'Innocente (1976). Luchino Visconti. Itália/ França.

Os Maias: Cenas da vida romântica (2014). João Botelho. Portugal: Ar de Filmes.

Quem és tu? (2001). João Botelho. Portugal.

Um adeus português (1985). João Botelho. Portugal: Produções O.F.F.; Fundação Calouste Gulbenkian & Instituto Português de Cinema.

Referências televisivas

Os Maias [Teleteatro] (1979). Ferrão Katzenstein. Portugal: RTP1.

Referências teatrais

Os Maias [Adaptação teatral] (1945). José Bruno Carreiro. Portugal.

APUNTES SOBRE SEMIÓTICA DE LA NARRATIVA AUDIOVISUAL: POÉTICA, RETÓRICA Y NIVELES DE SIGNIFICACIÓN

Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón

James Monaco, en su obra de perspectiva integral *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, dedica un capítulo al lenguaje del cine, signos y sintaxis, y tras una introducción sobre la psicología de la percepción, se adentra en el tema objeto de este artículo: los niveles de significación denotativos y connotativos.

Tras la apertura a los dos niveles de sentido mencionados, Monaco sigue la sugerencia de Peter Wollen (y que éste sigue de C. S. Peirce) de los tres órdenes de signos cinematográficos: Icon, Index y Symbol, para desgranar la potencia connotativa de cada uno de ellos. En este cometido se ayuda de la idea de tropo y de dos conocidas figuras literarias:

In literary theory, a trope is a 'turn of phrase' or a 'change of sense' -in other words, a logical twist that gives the elements of a sign -the signifier and the signified- a new relationship to each other. The trope is therefore the connecting element between denotation and connotation. When a rose is a rose it's nothing else, and it's meaning as a sign is strictly denotative. But when a rose is something else, a 'turning' has been made and the sign is opened up to new meanings (1981: 140).

Two terms from literary studies, closely associated with each other, serve to describe the main manner in which films convey connotative meaning. A metonymy is a figure of speech in which an associated detail or notion is used to invoke an idea or represent an object. Etymologically, the word means ‘substitute naming’ (from the Greek *meta*, involving transfer, and *onoma*, name). Thus, in literature we can speak of the king (and the idea of kingship) as ‘the crown’. A synecdoche is a figure of speech in which the part stands for the whole or the whole of the part. An automobile can be referred to as a ‘motor’ or a ‘set of wheels’; a policeman as ‘the law’. (1981: 135).

Enseguida se encarga Monaco de subrayar que tanto la sinécdoque y la metonimia como el icon (icono), el index (índice o indicio) y el symbol (símbolo), son meramente construcciones teóricas útiles para el análisis, pero que sus fronteras son imprecisas y no sirven como definiciones estrictas.

En cualquier caso, nuestro interés se centra en la apertura del sentido, e igual que Monaco, adelantamos que la clasificación que proponemos es una mera construcción teórica, y que sus fronteras son imprecisas. Partimos de todas formas con cierta ventaja con respecto a Monaco, ya que intentamos definir niveles de sentido y no elementos individuales dotados de sentido icónico, simbólico o indicial. En este sentido nuestra investigación corre paralela a perspectiva del análisis filmico multimodal (Multimodal Film Analysis) propuesta por Bateman y Schmidt: “Our Approach, to be refined as we proceed, is the essentially to divide the process of interpretation into several related layers of description” (2012), y desarrollada más recientemente por Wildfeuer (2016).

Para describir los niveles de sentido partiremos de Jean Mitry y su texto, *Esthétique et Psychologie du Cinéma. Tomo I (Les structures)* (1963), que es también el punto de partida utilizado por Christian Metz en su artículo, “Une étape dans la réflexion sur le cinema” (1964).

Según Metz, Mitry “postula que toda imagen fílmica es signo en dos grados” (Metz, 2002b: 23): por un lado, la fotografía o imagen fija (signo analógico) y por otro la imagen en movimiento, es decir que la imagen adquiere un significado dentro de la sucesión organizada de imágenes en que consiste una película.

Recordemos que el signo está compuesto de significante y significado, y veamos el ejemplo utilizado para aclarar esta doble significación de la imagen fílmica, tomado de *Bronenósets Potemkin* (S. M. Eisenstein, 1925). Cuando los amotinados lanzan por la borda al médico zarista que ha certificado que la carne agusanada es apta para el consumo (de los soldados, los oficiales comen otra cosa), la cámara se detiene en sus anteojos, que quedan enganchados en los cordajes del navío.



Imagen 1: *Bronenósets Potemkin*. Unas gafas.

Por un lado, la imagen de las gafas es un signo analógico:

- significante → imagen de unas gafas
- significado → gafas.

Por otro lado, la imagen de las gafas es un signo enmarcado dentro de una determinada sucesión de imágenes, con las que posee una relación sintagmática (una parte de la sucesión temporal-lineal de imágenes), y una relación diegética (una parte de la narración). Es decir:

- significante → gafas
- significado → el médico (lanzado por la borda).

Tras la exposición del postulado de Mitry, Metz realiza su aportación:

Quizá Jean Mitry hubiera podido precisar aquí -aunque otro pasaje se encarga de hacerlo en parte- que el filme no tiene sólo dos niveles de significación, sino tres. Además de la analogía fotográfica y de la lógica de implicación diegética, existen el conjunto de símbolos y metáforas, los efectos expresivos del carácter plástico o rítmico (en especial, los efectos de montaje o los movimientos de cámara, creadores de un ritmo visual), en una palabra, todo un grado tres del sentido que, en nuestra opinión, se define por su carácter más o menos extra-diegético. El grado dos (narratividad) es constitutivo de la diégesis y está constituido por las unidades de grado uno (materiales analógicos). Lo que se denomina “sentido literal” de un filme es, de hecho, una mezcla del grado uno y del grado dos. ¿Será acaso el grado tres el único en depender por entero de la connotación? Es sólo una hipótesis. (2002b: 24-25)

Según Metz, entonces, existen tres grados de significación en una película: el material analógico, la narratividad y el simbólico o metafórico. Estos grados de significación están divididos en dos niveles de sentido, uno denotativo o literal (grado uno y grado dos), y otro connotativo, metafórico o simbólico (grado tres).

Ya algunos años más adelante, en “La connotation, de nouveau” (1971), el propio Metz deja constancia de la dificultad que entraña cerrar el universo de sentido de una película a tres grados y dos niveles:

La noción de connotación ha dejado de ser tan fundamental como lo era para la primera semiología: desaparición relativa motivada por la hipótesis de la pluralidad de los códigos, que se ha afirmado e impuesto desde entonces. En efecto, resulta claro que la distinción entre lo denotado y lo connotado halla su mejor rendimiento operativo en los análisis que aprehenden el texto a partir de dos modelos construidos (dos códigos): es una noción intrínsecamente dual. A partir del momento en que la actividad fundamental del analista consiste en dejar que el texto respire al máximo por sí mismo, en dejar vivir al significante en toda su polisemia, los códigos cuyo rastro se sigue en el texto corren un gran riesgo, en muchos casos, de dejar de ser solamente dos. No es casual que el *Langage et cinéma*, donde he adoptado más decididamente una formalización pluricódica, el concepto de connotación ocupe un lugar bastante modesto. (2002b: 175)

Desde nuestro punto de vista, la noción de connotación mantiene una utilidad fundamental precisamente asumiendo su división en grados, en vez de identificarla unívocamente con el grado de significación extradieгético de Metz. De hecho, para nuestra perspectiva de análisis ideológico resulta bastante aclaratoria la distinción entre lo que llamaremos connotaciones narrativas (las connotaciones extradieгéticas de Metz) y connotaciones extranarrativas.

Tras ofrecer nuestra propuesta intentaremos ordenar de alguna forma la “explosión pluricódica” de la que habla Metz, ya que, en efecto, corremos riesgo de vernos inundados por la acumulación de lecturas (una por cada lector) que propone la corriente de la deriva multisignificante.

La mejor forma de presentarla es sin duda a través de los ejemplos.

La película *16 Blocks* (Richard Donner, 2006), relata la historia de Jack Mosley (Bruce Willis), un policía corrupto arrepentido que defiende a un testigo de los intentos de asesinato de sus propios compañeros. Sabemos que el capitán Gruber (Casey Sander), personaje en el que nos centramos, está al tanto de estas prácticas ilegales y se ha beneficiado de ellas. Cuando el grupo de policías corruptos trata de cazar al detective Mosley y al testigo por las calles de la ciudad, el capitán aparece en la calle dos ocasiones. En la primera pide explicaciones al detective Frank Nugent (un David Morse con perilla, resalto el detalle del vello facial porque más adelante hablaremos de ello), el cabecilla del grupo. En la segunda acompaña a un nutrido grupo de policías, entre los que se encuentran los corruptos, porque Mosley ha tomado como rehenes a dos docenas de civiles en un autobús. En esta segunda aparición el capitán tiene la chaqueta del uniforme completamente desabrochada, algo incorrecto e inadecuado para un cargo de su categoría si no es en la intimidad de su despacho (la norma de etiqueta dicta que los uniformes han de llevarse siempre abrochados en el exterior, y sobre todo en público). La chaqueta desabrochada es un significante connotativo, que apela a nuestra experiencia previa sobre chaquetas y oficiales de policía. El resultado es que la chaqueta desabrochada es un signo la relajación moral del capitán.

Es decir, en el primer grado o grado analógico:

- a. significante → imagen de una chaqueta desabrochada
- b. significado → una chaqueta desabrochada

En el segundo grado, diegético o de la narratividad según Metz, que yo prefiero llamar narrativo denotativo:

- a'. significante → chaqueta desabrochada
- b'. significado → chaqueta desabrochada (en el personaje del comisario)

En este segundo grado, según mi interpretación, la chaqueta es simplemente una chaqueta (recordemos a Monaco y su “esta rosa es simplemente una rosa”). La cosa hubiese sido distinta si viésemos un plano de la chaqueta estuviese en el asfalto (significaría aquí lo mismo que las gafas del médico en “Bronenósets Potemkin”, ausencia y muerte). En este nivel se complementa la información sobre el signo que estamos tratando, conocemos al personaje que lleva la chaqueta del uniforme desabrochada. Es decir, conocemos el contexto del signo en el que hemos fijado nuestra atención.

En el tercer grado, simbólico o metafórico según Metz, grado narrativo connotativo según mi denominación:

a". significante → chaqueta de uniforme desabrochada (en el personaje del comisario)

b". significado → relajación moral del comisario



Imagen 2: *16 Blocks*. Una chaqueta.

Según nuestra interpretación, que el capitán lleve la chaqueta desabrochada es un detalle aportado conscientemente por los responsables de la película (director, guionistas, productores) o sugerido por el personal de enlace entre la policía metropolitana de Nueva York y los estudios. Las connotaciones evocadas por la misma complementan la narración, apuntan al carácter del personaje.

El ejemplo es menos banal de lo que puede parecer. La importancia de las chaquetas (del vestuario en general) no es relativa en Hollywood, debido precisamente a las connotaciones que los espectadores pueden extraer. Un ejemplo, en la película *Broken Arrow* (John Woo, 1996), el Departamento de Defensa, a través de su oficial de enlace con los estudios de Hollywood, Phil Strub, sugirió a los productores que el personaje interpretado por John Travolta, un comandante de las Fuerzas Aéreas que traiciona al país vendiendo unas bombas atómicas al enemigo, no luciese la típica cazadora de los aviadores estadounidenses tras su traición (Robb, 2004). En el caso de *16 Blocks*, ante la imposibilidad de impedir que el corrupto capitán vista su uniforme, se le hace vestirlo de forma indigna.

Trataremos a continuación un signo del cuarto grado, que denomino grado connotativo extranarrativo (“extra” en el sentido de que va más allá de la narración, de la historia narrada. Es decir, que el significante apunta a un significado externo a la narración, localizado en la realidad, el imaginario colectivo o la esfera simbólica de la sociedad). En vez de chaquetas hablaremos en este caso de barbas, otro detalle aparentemente insignificante en los grados de significación inferiores, pero de vital importancia en los superiores.

En la película codirigida pero no firmada por Howard Hawks *The Thing From Another World* (Christian Nyby, 1951), existen dos amenazas, la primera de ellas es “la cosa”, un extraterrestre con forma de vegetal gigante asesino. Y la segunda, más peligrosa aún, es el Dr. Carrington, científico ganador del Premio Nobel y responsable de esta materia en la estación mi-

litar estadounidense del Ártico. Y es que el Carrington, cegado por su ansia de conocimiento, quiere evitar a toda costa que el peligroso extraterrestre sea destruido, a pesar de que éste anda suelto por la base y ya ha acabado con la vida de alguno de sus compañeros. Este malvado personaje, como otros muchos malvados cinematográficos durante los años cincuenta, tiene barba, más concretamente, perilla. Peter Biskind, de quien tomo el ejemplo, nos recuerda lo que esto significa:

Henry discovers that the head scientist at the base, Nobel prize-winner Dr. Carrington (Robert Cornthwaite), is almost as dangerous as the Thing [...]. We're tipped off right away by his goatee (facial hair in the fifties was about as popular as bad breath) and his Russian-style fur hat. (1999: 127)



Imagen 3: *The Thing From Another World*. Un gorro, un abrigo y una perilla.

La perilla y el gorro de piel son significantes connotativos que apelan a nuestra experiencia (a la del público estadounidense de 1951) previa sobre perillas y gorros de piel. Nuestra experiencia, mediatizada por los medios de comunicación que han puesto a nuestro alcance imágenes de gorros de piel de estilo ruso, y que han construido un halo de maldad en torno al vello facial gracias a la repetición incansable de dicha asociación, otorga un significado a dichos significantes, y los convierte en unos signos completos, símbolos de la maldad y de la Unión Soviética.

Analicemos los dos signos conjuntamente. Los cuatro grados quedarían así:

- a. significantes → imagen de una perilla y de un gorro de piel
- b. significados → una perilla y un gorro de piel
- a'. significantes → una perilla y un gorro de piel
- b'. significados → una perilla y un gorro de piel (en el Dr. Carrington)

En el grado segundo complementamos el contexto de los signos que hemos elegido, y descubriremos que el Dr. Carrington es un personaje malvado. Pero como Biskind se encarga de subrayar, el público ya sabe que Carrington es malvado antes de que cometa una maldad, gracias a los signos (en este caso indicios) que le adornan. Obtenemos este conocimiento en el grado tres, la connotación narrativa. Nuestra experiencia nos dice que la mayoría de los personajes con barba en una película de Hollywood anterior a 1951 son malvados.

- a". significantes → una perilla y un gorro de piel (en el Dr. Carrington)
- b". significados → una perilla y un gorro de piel (en el MALVADO Dr. Carrington)

Existe sin embargo en este caso un cuarto grado de significación, una connotación extranarrativa, derivada de la asociación de los signos “perilla” y “gorro de piel” con un elemento extraño y externo a la trama: la Unión Soviética.

a". significantes → una perilla y un gorro de piel de estilo ruso (en el Dr. Carrington)

b". significados → una perilla y un gorro de piel de estilo ruso (en el MALVADO y SOVIÉTICO Dr. Carrington)

Nuestra teoría es que este cuarto grado de significación “se sale” de la narración en dirección a la realidad. En dirección a una realidad que no ha sido más que evocada precisamente a través de estos signos. En la película no se menciona explícitamente a la Unión Soviética, pero se relaciona al personaje malvado con ella a través de la connotación de un signo que es a la vez indicio (sabemos gracias a él algo que aún no nos ha dado a conocer la trama) y símbolo (el gorro de piel ruso es un símbolo de la -malvada- Unión Soviética).

Esta asociación retórica entre la Unión Soviética y la maldad es un clásico en el cine estadounidense, exceptuando el periodo de tres años en que ambos países fueron aliados durante la Segunda Guerra Mundial, que dio como fruto varios títulos de primer orden con una asociación inversa: entre la Unión Soviética y la bondad (Coma, 2007: 20; Rodríguez de Austria, 2017: 1ª parte, p. 77).

Aquí vemos un ejemplo de la película *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), donde los soldados que custodian el palacio de la bruja malvada llevan unos uniformes que mezclan el estilo de los samuráis japoneses y los cosacos rusos. De nuevo la relación con la política exterior estadounidense parece evidente. En este caso al enemigo tradicional (Unión Soviética) se le suma un enemigo potencial, rival *de facto* por el control de los océanos Pacífico e Índico en 1939, y enemigo *de facto* dos años después del estreno de la película, tras el ataque del ejército imperial japonés a la base militar estadounidense de Pearl Harbor en Hawái.



Imagen 4: *Wizard of Oz*. Uniformes de samuráis cosacos.

En los tres ejemplos que hemos tratado encontramos además otra coincidencia, que puede interpretarse como un mecanismo para llamar la atención del público sobre el vestuario de los personajes. Nos referimos a que tanto el Dr. Carrington como el capitán Gruber y los samuráis cosacos aparecen en un momento dado escena vistiéndose o desvistiéndose.



Imagen 5: Dr. Carrington quitándose el gorro.



Imagen 6: Dr. Carrington quitándose el gorro.



Imagen 7: Dr. Carrington quitándose el gorro.

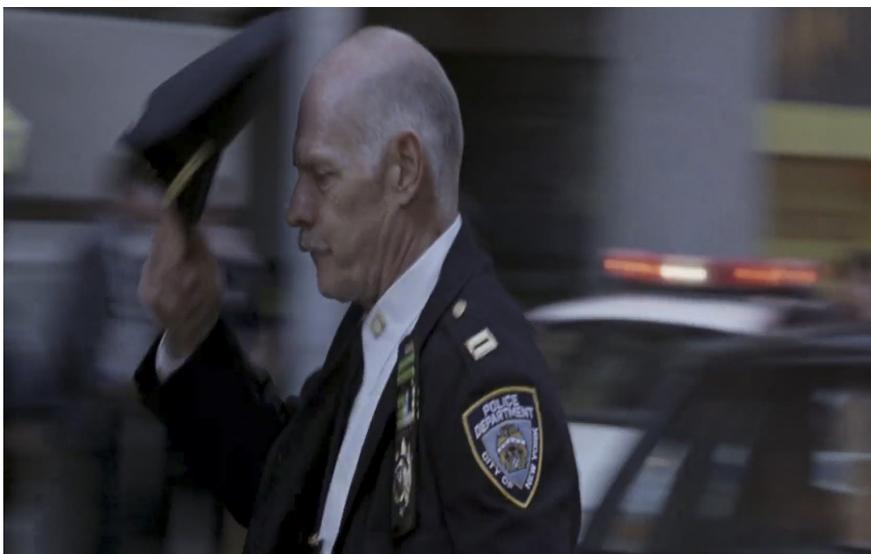


Imagen 8: Cap. Gruber poniéndose el gorro.



Imagen 9: Cap. Gruber poniéndose el gorro.

Los soldados de la malvada bruja del oeste también se desvisten, obligados por el hombre de hojalata, el león y el espantapájaros, que noquean y roban la ropa a tres samuráis cosacos para introducirse en el castillo y salvar a Dorothy.



Imagen 10: Protagonistas disfrazados.

Mientras que el tercer grado de significación se mantiene en el ámbito de la poética (el arte de escribir bien para generar emociones en el público, en otras palabras, para provocar una experiencia estética en el público) el cuarto grado se asienta en el terreno de la retórica (el arte de persuadir, de influir en la mente del público, en sus pensamientos, opiniones, sentimientos, actitudes y comportamientos) (Rodríguez de Austria, 2015).

Finalmente, nos parece relevante recordar que la clasificación por grados y niveles que ofrecemos puede acoger variedad de contenidos o lecturas en los grados superiores. La apertura es múltiple, y si la denotación es un significado aparentemente cerrado, las connotaciones pueden ser diversas. Laínez (2003), por ejemplo, encuentra tres órdenes de significación connotativa en la escena del rapto de Jane en *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920): el analógico-metafórico (imbricación de los personajes con el entorno), el simbólico (conflicto masculino-femenino y el deseo del hombre) y el orden de la metáfora alegórica (posesión sexual no consumada). Nuestra opinión, en este caso, es que los tres órdenes que describe Laínez se asientan en el tercer grado de nuestra propuesta, la connotación narrativa. Entran, entonces, dentro del terreno de la poética. Pero, en fin, ya hemos advertido, y volvemos a hacerlo ahora, que las definiciones y fronteras de los grados, niveles y órdenes son difusas y están sujetas a la interpretación personal.

Referencias bibliográficas

- Bateman, J.A.& Schmidt, K-H. (2012). *Multimodal Film Analysis: How Films Mean*. Nueva York: Routledge.
- Biskind, P. (1999). *Seeing is believing. Or how Hollywood taught us to stop worrying and love the 50s*. Londres: Bloomsbury.
- Coma, J. (2007). *Las películas de la caza de Brujas*. Madrid: Notorius.
- Laínez, J. C. (2003). *Construcción metafórica y análisis fílmico*. Valencia: Novatores.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

- _____ (2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* Volumen 1. Barcelona: Paidós.
- _____ (2002b). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* Volumen 2. Barcelona: Paidós.
- Monaco, J. (1981). *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. Oxford: Oxford University Press.
- Robb, D. L. (2004). *Operation Hollywood. How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*. Nueva York: Prometheus Books.
- Rodríguez de Austria, A. M. (2015). Aristóteles en Hollywood: Poética y Retórica en la narrativa audiovisual. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11, pp. 325-346.
- _____ (2017): *Análisis Crítico del Discurso en la narrativa audiovisual. Metodología y estudio de caso: La trilogía Batman De C. Nolan*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. España.
- Wildfeuer, J. (2016). *Film Discourse Interpretation: Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. Nueva York: Routledge.

ANÁLISE DA TRANSFORMAÇÃO DO NARRADOR NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DO LIVRO *O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA*

André Laender Pita

A adaptação cinematográfica de uma obra literária é uma questão altamente suscetível a dividir opiniões. As duas formas de arte, apesar de bem diferentes, atraem um público grande e, eventualmente, em comum. Com isso, é natural que amantes de livros e filmes tenham opiniões diversas quando o assunto em questão é a transformação de uma obra literária para uma cinematográfica. Eventualmente estas opiniões podem ser um pouco extremas e levianas, tal como sugere Amorim (2015: 68):

As adaptações da literatura para o cinema usualmente geram polêmica. Pelo senso comum costuma-se afirmar que “o livro é sempre melhor que o filme”. Porém, ao se ter em mente que cinema e literatura são linguagens diferentes e que o filme e o livro são produtos autônomos, o espectador é convidado a lançar um olhar diferenciado para as distintas obras.

A polêmica defendida por Amorim, que decorre da inevitável comparação de uma obra com a outra, pode ser atribuída à expectativa criada pela leitura do livro em relação ao filme. Ao decodificar a obra escrita, o leitor já tem em mente uma imagem formada de como seria aquilo, o que acaba por ser desfeito no momento em que assistir ao filme. Dessa forma, a avaliação do filme

acaba sendo degradada pelo horizonte de expectativas criado pelo livro, pois o leitor apresenta uma dificuldade natural em separar as obras:

Segundo Robert Stam (2008: 20), a crítica à adaptação fílmica de romances tem sido muitas vezes discriminatória, pois considera que o cinema vem prestando “um desserviço à literatura”. Para o autor, não há comparação de um com o outro, pois o filme adaptado é diferente do original, ao mesmo tempo de ser também original, uma vez que muda o meio de comunicação. (Xavier, 2012: 313)

Essa diferença que o filme deve ter do original, para que também possa se tornar uma obra original, é apontada por Sousa (2001: 45) ao afirmar que “sempre que se debate a temática da transcodificação fílmica de objetos literários, irremediavelmente, surge a problemática do grau de fidelidade ao texto original como critério de valoração e aceitação da qualidade da transposição intersemiótica”. Este grau de fidelidade pode ser representado em diferentes níveis nas adaptações, dependendo das intenções do realizador ao elaborar a sua adaptação.

Por consistir em uma interpretação do livro feita pelo realizador, o filme acaba por ser diferente daquilo que se espera e não se deve exigir uma projeção literal e minuciosa na tela das palavras escritas na obra. Peña-Ardid (1999: 23) afirma que a transposição de um livro para um filme não pressupõe somente o conteúdo, mas também leva em consideração o significado atribuído pelas instâncias enunciativas e os processos estilísticos, que são o que produz sentido e significado na obra de origem:

É preciso ter bem presente no espírito que um livro nunca se pode confundir com um filme, e que nunca um filme se pode confundir com um livro. São dois meios diferentes de falar da vida. Um filme nunca se pode substituir, no sentido literal da palavra, a um livro, essa coisa literária. (Baecque & Parsi *apud* Benis, 2008: 22)

Esta confusão que nunca deve ser feita, esta impossibilidade de substituição do livro pelo filme é, além de impraticável, caracterizada como inadequada devido à enorme diferença de recursos e possibilidades de meios tão distintos:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (Stam *apud* Xavier, 2012: 313)

Sendo este elevado grau de fidelidade indesejável num trabalho de adaptação, resta saber qual seria o nível adequado de representação para manter o equilíbrio entre transposição literal do material literário e inovação e originalidade da obra visual:

Combinar o visual com o verbal para dar consistência a estes mundos, construídos teoricamente, é o problema que aqui se coloca e que o texto se propõe equacionar, adoptando as novas posições teóricas da semiótica, fundadas na tradição hermética, e assim procurando descobrir o sentido das mensagens enigmáticas do mundo concebido como um *universo de simpatia*, onde uma coisa reflecte e significa a outra. (Martins, 2008: 348)

A partir de todas estas questões delicadas relativas à adaptação de obras literárias, é possível observar inúmeros artifícios utilizados em adaptações que já foram feitas. Este tipo de trabalho não é nenhuma inovação no cinema, que já conta com mais de cem anos de história. A obra em questão, que será analisada, é *O Amor nos Tempos do Cólera*, do renomado escritor colombiano Gabriel García Márquez, um dos maiores sucessos da sua extensa e prestigiada carreira enquanto autor.

O livro e as circunstâncias da adaptação

O livro conta a história do triângulo amoroso entre Florentino Ariza, Fermina Daza e Juvenal Urbino. Florentino e Fermina se apaixonam na juventude e juram amor eterno. No entanto, são impedidos de se unirem e, passado algum tempo, Fermina simplesmente não quer mais qualquer contato com Florentino, que passa a viver à sua espera, envolvendo-se em centenas de relacionamentos vazios, enquanto Fermina vivia um casamento tradicional com Juvenal Urbino. Com a morte deste, mais de cinquenta anos após a paixão do início do romance, os dois se reaproximam e vivem a sua história de amor com cinco décadas de atraso:

Este romance foi adaptado para o cinema, ficando conhecido internacionalmente em 2007, quando a produtora norte-americana Stone Village Pictures comprou os direitos para produzir o filme, *O amor nos tempos do cólera*. Escolheu o diretor Mike Newell para dirigir um roteiro adaptado por Ronald Harwood. As filmagens iniciaram-se na cidade de Cartagena, cidade onde o escritor passou sua adolescência, com interpretação de Javier Bardem, Benjamin Bratt e Fernanda Montenegro. (Xavier, 2012: 321)

Mesmo com os claros objetivos comerciais, com certeza havia a intenção de representar a obra literária de maneira predominantemente fiel. Por tal motivo, o autor, Gabriel García Márquez, foi convidado a participar da elaboração do roteiro e assim o fez, em parceria com Ronald Harwood, mas o escritor já estava ciente do trabalho em que estava envolvido, pois havia afirmado que:

En algún momento pensé que podría ser director de cine [...]. Pero me di cuenta luego que es un trabajo muy duro, sobre todo porque no sólo el cine depende de la literatura, sino también depende de un aparato industrial, del cual no depende tanto la literatura. Entonces me encontré que era verdaderamente muy difícil y muy complicado expresarse uno personalmente e individualmente en cine y me quedé en la modesta soledad de la literatura. (Ríos & García Videla *apud* Rocco, 2010: 13)

A tarefa do roteirista se mostra desafiadora devido às limitações que enfrenta para exercer o seu trabalho, o que contrasta com a total liberdade do romancista que Rocco (2010: 12) aponta ao afirmar que:

Identificar la necesidad de “separar completamente los géneros” significa dos cosas. En primer lugar, que el escritor que se dedica a escribir una novela o un cuento puede hacerlo de manera más libre con respecto a la escritura de un guion, que tiene vínculos más estrictos. Pero, además, al escribir un guion, el autor no se enfrenta sólo a las leyes estructurales del género fílmico, sino también a una compleja organización del trabajo necesario para la realización de una película, en la que a menudo termina por tener un rol muy subordinado. (Rocco, 2010: 12)

Primeiras Adaptações

Para quem tem alguma familiaridade com a obra de García Márquez, algumas alterações de propósito comercial ficam muito evidentes ao se ver o filme. Tradicionalmente, seus livros apresentam algumas características marcantes, como por exemplo a presença de personagens femininas de personalidade muito forte. Além de a clara postura firme da protagonista Fermina Daza ter sido suavizada no filme para transformá-la numa figura mais romantizada e, por consequência, mais atraente para o público em geral, outras personagens também obtiveram uma postura diferenciada em relação às originais:

No livro, as prostitutas assumem uma postura de donas de seu próprio corpo e condutoras de suas próprias vidas. São representadas como mulheres que passaram por sofrimentos e violências, mas que possuem alegrias. O fato de serem prostitutas não as torna sofredoras ou mais frágeis, ou definem suas personalidades, mas é apresentado como uma opção profissional [...] Já no filme, as prostitutas são apresentadas com vulgaridade. Quando são apresentadas, “se oferecem” a Florentino e aos demais homens como objetos sexuais. O filme não apresenta o fato de que cada uma daquelas mulheres é um ser que ultrapassa o trabalho de dar prazer aos homens. (Amorim, 2015: 74)

Isto talvez seja explicado pela concepção generalizada de marginalização em relação a prostitutas, possivelmente mais compatível com o público alvo do filme do que a visão descontraída, por assim dizer, do autor.

Outras pequenas modificações também podem ser observadas com este mesmo objetivo. Porém, algumas podem ter sido feitas não necessariamente para alterar o perfil de alguma personagem ou torná-la mais atraente para o público, mas somente para tornar algumas partes da obra um pouco mais politicamente corretas e evitar polêmicas desnecessárias.

Modificações deste tipo podem ser observadas em dois momentos específicos da obra. Um deles é quando Fermina Daza descobre quem é a mulher com quem seu marido a traía. Ao descobrir que se tratava de uma mulher negra, a personagem profere um comentário depreciativo em relação à amante por ser de pele escura. Este comentário foi omitido no filme, sendo reduzido somente à expressão facial da protagonista ao ver a mulher de quem se tratava.

O outro momento é em relação à última mulher com quem Florentino Ariza se relaciona antes de voltar a cortejar Fermina Daza: a jovem América Vicuña, estudante que se envolveu com o já velho Florentino e foi entorpecida pela relação atípica dos dois. No livro, Florentino era o tutor escolhido pelos pais da menina e lhe foi atribuída a função de garantir que ela seguisse com seus estudos na cidade. Acabaram envolvendo-se, o que foi representado no filme até ao momento em que ele encerrou a relação. No entanto, o livro mostra características desta relação que não foram expostas no filme.

Na primeira obra, a estudante é apenas uma adolescente, menor de idade, enquanto Florentino já tem mais de setenta anos. Além disso, após o término do relacionamento, a jovem América fica completamente desnordeada, o que é relevado por Florentino, até ao ponto em que ela comete suicídio. Além da polêmica do envolvimento de um homem muito mais velho com uma jovem menor de idade, o acontecimento pode ter sido omitido também

para manter a imagem predominantemente boa de Florentino Ariza, não colocando sobre o protagonista o peso da morte de mais uma de suas amantes e ajudando, assim, a manter a sua imagem idealizada.

O narrador de García Márquez

Além destes pormenores, é interessante observar um aspecto que fica evidente na obra escrita e exige um trabalho imensamente cuidadoso e rico para a sua adaptação cinematográfica: o narrador que conta toda a história do triângulo amoroso de Florentino Ariza, Fermina Daza e Juvenal Urbino:

Apesar de o romance não se encaixar na linha ficcionista do Realismo Mágico, à qual pertencem obras como *Cien años de soledad* (1967), há nele dois aspectos bastante desafiadores no que tange ao trabalho da adaptação cinematográfica: a temporalidade narrativa e a linguagem densamente poética. (Fioruci, 2011: s.p.)

Com certeza um aspecto desafiador foi transformar a elaborada narrativa de García Márquez em um filme. Uma característica marcante do escritor é a sua obra com extensas e detalhadas descrições, além de pouquíssimos diálogos, sendo que a história é contada quase integralmente por um narrador onisciente que, em terceira pessoa, descreve os fenômenos físicos e as viagens interiores de cada um dos seus personagens, dando vida e profundidade a cada ato praticado por eles. A presença deste narrador, característica da obra de García Márquez, foi explicada do seguinte modo:

El día en que [...] descubrió que el tiempo no podía ser rectilíneo y uniforme, que su tiempo narrativo podía ser circular, o estarse quieto, o recorrer veredas distintas diferentes campos magnéticos, laberintos, espejos, ese día García Márquez descubrió la forma interior de su novela. (Rodríguez Monegal *apud* Fioruci, 2013: 155)

Esta dificuldade decorrente da complexidade narrativa do autor foi observada pelo roteirista:

La primera vez que leí el libro, no estaba seguro de que se pudiera adaptar al cine [...] Gran parte de los viajes de los personajes son interiores, y la historia abarca tantos años y de forma tan poco convencional [...] pero a todos nos entusiasmaba la idea de intentarlo. (Harwood, 2007: s.p.)

Mesmo entusiasmados pelo desafio de tentar fazer a adaptação cautelosa que deveria ser feita, Xavier (2013: 67) enfatiza que a complexidade narrativa também se deve ao fato de que a abordagem temática põe em relevância o contexto sócio-histórico em que se inserem as personagens e que isso requer uma atenção especial no caso de uma releitura para que não perca os aspectos originais da narrativa.

Além das características narrativas mencionadas, Xavier (2012: 322) ainda pontua que os já escassos diálogos presentes na obra muitas vezes ocorrem de forma pouco tradicional, sendo que, muitas vezes, ao invés de representar uma conversa entre personagens, servem somente para evidenciar um pensamento que a personagem possa ter naquele momento. Sendo assim, os diálogos serviriam mais ainda para construir a personalidade das personagens do que para representar a interação entre eles.

A transformação do narrador

Esta transição do narrador, quase em tempo integral, do livro para o narrador, quase totalmente ausente, no filme¹ se deve a diversas características que foram modificadas, uma vez que o realizador e o roteirista possuem inúmeros recursos à mão para poder enriquecer a sua obra e suprir a falta daquilo que não podem transpor literalmente:

A tradução para o contexto do cinema, por apresentar outra forma de leitura, trabalhou muito esses aspectos acima citados por meio do uso de imagens, posicionamento de câmeras e a transformação da narração em 3ª pessoa e o fluxo de consciência dos personagens para diálogos.

1. No caso, faz-se referência ao narrador que, de fato, narra os acontecimentos ao longo do livro e não o faz da mesma forma no filme. Desconsidera-se a câmara como ponto de vista narrativo nesta argumentação.

Quanto aos aspectos físicos, na construção dos personagens Florentino e Fermina, o filme tentou representar a descrição feita por García Márquez, procurando seguir seus traços. (Xavier, 2012: 322-323)

A modificação mais evidente é que o narrador em terceira pessoa, tal como está no livro, literalmente desaparece no filme. Aquela presença constante de alguém onisciente que apresenta todo o desenrolar da obra e das minuciosas descrições das personagens foi transformada e dispersada ao longo da obra. De fato, só o que restou de narrador na obra foram algumas pequenas partes narradas por Florentino Ariza ao longo da produção. O único resquício de narração no filme foi transformado para a primeira pessoa e incorporado pelo protagonista. Pode dizer-se que o narrador teria sido absorvido por vários elementos do filme.

A narrativa direta do livro foi substituída por outros meios. Pode-se observar, por exemplo, que os elaborados cenários foram cuidadosamente projetados para que as extensas descrições em palavras no livro fossem rapidamente substituídas por imagens ricas e vivas. “Na verdade, a narrativa principal é aquela que é traduzida pelos códigos cinematográficos e que é da responsabilidade de um narrador externo, e que constrói o seu texto de uma forma não verbal” (Cardoso, 2007: 99).

O tempo, na obra, também foi um aspecto delicado para a adaptação. O livro é escrito numa sucessão de *flashbacks* e *flashforwards* que pode se tornar algo confusa quando não há um narrador explicando o decorrer dos fatos:

El amor en los tiempos del cólera possui uma estrutura narrativa potencialmente complexa no que tange ao tema da temporalidade. Há inúmeros momentos de ruptura da linearidade temporal, seja em forma de antecipações (prolepses) ou em forma de lembranças (analepses), embora para o leitor mantenha-se uma linearidade supratemporal, possibilitada pelas interferências da voz narrativa heterodiegética. (Fioruci, 2011: s.p.)

A solução encontrada para resolver este problema foi simples e fica evidente no filme: a história foi contada em um só *flashback*. Enquanto no livro há várias viagens no tempo, o filme começa com os protagonistas já velhos e a morte de Juvenal Urbino. Depois, em um único *flashback* longo, a história é contada desde o começo e avança no tempo até se encontrar com a cena inicial. Dali em diante, segue-se até ao fim da obra. Esta alternativa simples tornou a compreensão da história também bem mais simples e objetiva.

Evidentemente, algumas partes do livro foram omitidas para dar uma fluidez que fosse mais coerente à disposição dos fatos no filme. Algumas partes foram omitidas, porém referenciadas, como o passado de Juvenal Urbino enquanto estudante na Europa. Não houve uma narrativa detalhada como a do livro, mas partes da sua história foram mencionadas ao longo da obra para que contribuíssem para a construção da sua personagem e enriquecessem a narrativa. Outras partes foram completamente omitidas, como o trágico fim, já mencionado, de América Vicuña e diversas partes da história dos personagens, como detalhes da vida conjugal de Fermina e Juvenal e dos amores de Florentino.

Um dos pontos principais da obra foi o acontecimento que mudou completamente o que parecia ser o rumo que a história tomaria no começo. Florentino Ariza e Fermina Daza, mesmo quando separados pela distância imposta pelo pai de Fermina, continuaram a se corresponder apaixonadamente durante o ano em que ela morou fora da cidade. No seu retorno, a esperada união dos dois não só não se consumou, como transformou o amor de Fermina por Florentino em repulsa, enquanto Florentino permanecia igualmente apaixonado. Este trecho, brevemente explicado, é compreendido no livro através de descrições detalhadas das duas personagens, das cartas que trocam, dos adjetivos, expressões e sentimentos de cada um. No filme, de maneira bastante abreviada, o realizador encontrou uma forma brilhante de demonstrar tudo isso em uma única cena. No reencontro dos dois, após um ano de distância, as personagens haviam envelhecido. No entanto, Fermina Daza continuava a ser interpretada pela mesma atriz, enquanto Florentino Ariza passou a ser interpretado por outro ator.

Esta artimanha deixou claramente evidente que Florentino ainda tinha de Fermina a mesma imagem da mulher por quem se apaixonara, enquanto Fermina passou a vê-lo de forma completamente diferente. A mudança dos atores faz o público ter a mesma visão que os personagens tiveram um do outro, colocando de forma simples, em uma única cena, algo que poderia ter tomado muito tempo para ser explicado em palavras e transmitir a mesma sensação.

Ou seja: na cena em questão, o narrador que descreve passo a passo, palavra a palavra, o que se passa na mente de cada personagem, foi transformado e dividido em inúmeros aspectos da narrativa fílmica e distribuídos em forma de imagem para criar a cena que teve a pretensão de exercer o mesmo impacto que as palavras de García Márquez.

Neste filme, o narrador não é explícito como o do livro ou até mesmo como em outros filmes em que há de fato uma narração em terceira pessoa; mas isso não quer dizer que ele não exista ou que tenha sua participação reduzida:

Reduz-se normalmente a personalidade de um narrador aos seus movimentos de câmara, à escala de grandeza dos seus planos, à redundância dos seus temas, à unidade das suas personagens, mas tão importante como estes critérios é a paisagem, o espaço eleito para contar as histórias. (Hernández Les, 2003: 81)

Cardoso (2007: 95) ainda ressalta que o narrador é considerado como agente integrado do texto. Isso nos permite observar novamente que não precisa estar explícito na obra para que exerça o seu trabalho. Hernández Les (2003: 80) afirma também que “o narrador cinematográfico é o conjunto da sua obra”, o que corrobora a observação feita sobre a cena do filme.

A primeira delas é exatamente a cena da entrega da primeira carta de Florentino a Fermina. No livro, Florentino é uma pessoa apaixonada e determinada, mas não necessariamente corajosa ou, pelo menos, impulsiva. Seguiu a sua amada durante a missa, mas não teve coragem de lhe entregar

a carta e vagou transtornado pela noite. Depois, enquanto Fermina estudava com a tia Escolástica, tomou coragem e foi entregar a carta que Fermina negou, pois disse precisar da autorização do pai. Sabendo que não obteria a autorização, conseguiu uma legitimação forçada dessa permissão através da autorização concedida pela tia. Então, Florentino se aproximou e entregou a carta.

Já no filme, enquanto via Fermina na igreja, Florentino tomou coragem e foi falar com ela. Apesar de a tia ter tentado impedir o contato, os dois conversaram e Fermina conseguiu se desvencilhar do pai para conseguir receber a carta, escondido. Algumas falas do livro foram mantidas no filme, mas a perspectiva da cena foi completamente transformada.

A insegurança e a tensão do livro foram transformadas em audácia e romance no filme. Esta foi com certeza uma das adaptações já mencionadas, que tiveram como objetivo fazer com que a obra fosse mais apelativa para o público em geral, tornando a cena constrangedora do filme em algo belo e romântico, quase heroico, por parte de Florentino.

Outra cena interessante é a da partida de Fermina Daza. Assim que seu pai descobre a relação que mantém com Florentino, resolve ter uma conversa com este (inclusive, cena bastante fiel ao livro) e manda Fermina Daza numa viagem só de ida para viver com familiares, longe da cidade. No livro, o pai ordena que arrume suas coisas e viaje. Fermina deixa uma carta de despedida com a trança que cortou do cabelo e começa uma viagem minuciosamente descrita pelo narrador, deixando claro assim que não houve qualquer tipo de despedida do casal.

Já no filme, esta ruptura ocorre de forma completamente diferente. Após deixar parte do cabelo com uma criada, juntamente com a ordem de que fosse entregue a Florentino, Fermina parte em viagem. No entanto, quando saem de casa, Florentino passa à porta e vê o movimento. Pergunta o que se passa e uma criada diz que estão indo embora. Florentino corre atrás da diligência onde estão Fermina e o pai, demonstrando mais uma vez uma

coragem desconhecida no livro. Sob a diligência, num momento de imagens inquietantes, filmadas de muito perto com a câmara muito trêmula. É então atirado para fora da diligência, num movimento que demonstra a sua expulsão da vida de Fermina, enquanto esta é ordenada que fique do lado de dentro, reclusa e isolada. Esta sequência, excessivamente dramatizada em relação ao livro, demonstra o choque e a tristeza que foi a separação para ambos. O que no livro teve bem menos ação e mais descrição, foi resumido nesta cena exagerada, mas de fácil compreensão e absorção pelo espectador.

A terceira cena que deve ser observada é a do fim da obra. No livro, Florentino e Fermina estão juntos numa viagem de barco normal de ida rio acima. Na volta, Florentino ordena ao comandante do navio que faça a viagem sem paradas, para que esteja sozinho com Fermina a bordo. O comandante aceita, coloca a bandeira que identifica o barco com caso de cólera – que era a única maneira de fazer a viagem sem paradas – mas faz uma única interrupção na viagem que é para que sua amada suba a bordo. Depois, continua a viagem até o final. Chegando no destino, devido à quarentena, os passageiros e tripulantes não podem desembarcar. Florentino ordena que façam a viagem rio acima, novamente. O comandante pergunta por quanto tempo ele acha que é possível ficar nesse vaivém e Florentino responde que poderiam por toda a vida, a resposta que estava guardada há cinquenta e três anos, sete meses e onze dias.

Já no filme, o barco sequer chega ao destino na viagem de volta. A amante do comandante nem sequer é mencionada, o que quer dizer que também não existe essa parada, e, no final, as falas do comandante são atribuídas a Fermina. Ao invés da conversa mais técnica com o comandante do barco, Florentino está na cama com Fermina quando ela lhe pergunta quanto tempo eles poderiam fazer as viagens e ele responde “*forever*” (já que o idioma do filme é o inglês). Depois disso, ainda há uma pequena narração de Florentino em que menciona os cinquenta e três anos, sete meses e onze dias, acompanhado de uma imagem em que a câmara parte do barco e sobe em direção ao céu, apontando para o barco que desliza, de forma muito

tranquila, no meio do rio, refletindo a paz em que o casal está. Os dois, que são os únicos passageiros do barco, desfrutam deste momento isolados de influências externas, o que é representado pelo barco no meio das águas tranquilas, afastado das margens que não o podem tocar.

Considerações Finais

Estes são exemplos de como o papel do narrador onisciente do livro foi assumido por diversos recursos cinematográficos que revelam as intenções do realizador e as intenções de mercado da produtora, podendo decepcionar ou encantar a audiência. De qualquer forma, são exemplos que demonstram, também, que não se deve buscar uma total fidelidade à obra literária, uma vez que tal objetivo seria impossível, dada a originalidade das duas obras distintas:

Se muitas vezes o final das películas é artificial, nem como espectadores nem como críticos nem como ensaístas, não nos devemos preocupar muito com esta circunstância, na medida em que ela é uma convenção admitida por todos e legitimamente provocada pelo relato cinematográfico. (Hernández Les, 2003: 84)

No entanto, vale ressaltar que, mesmo não devendo ser uma representação literal daquilo que está na obra de referência, a adaptação tem de manter um nível considerável de fidelidade para que seja considerada realmente uma adaptação daquela obra:

Se o coeficiente ou grau de derivação for de tal ordem que as estruturas semântico-narrativas e discursivas do texto literário se encontrem praticamente subvertidas no texto fílmico, sobrando apenas, neste, a presença de uma ou outra mera referência ao texto original, não estaremos, com certeza, frente a uma adaptação, mas tão-somente perante uma criação cinematográfica original, pontualmente inspirada num texto literário. (Sousa, 2001: 54)

Com isso, é possível observar que a adaptação cinematográfica é algo imensamente rico e serve de material para análises variadas e complexas. Mesmo restringindo o trabalho à observação exclusiva da postura do narrador na obra e a sua transposição para o cinema, a investigação não é algo simples de ser feito. “Em síntese, podemos afirmar que a actualidade da problemática do narrador pode ser comprovada pelo elevado número de estudos que continua a suscitar” (Cardoso, 2007: 102).

Referências bibliográficas

- Amorim, M. I. F. de (2015). A Representação da Mulher Latino-Americana: Da Literatura Para o Cinema. *E-escrita*, Nilópolis, v. 6, n. 2. Pp.62-76, maio/ago. Quadrimestral.
- Benis, R. de B. (2008). Fanny Owen, da literatura ao cinema: O argumento como estrutura de ligação entre a literatura e o cinema. In: M. J. Torres (Org.), *Act 17: não vi o livro mas li o filme*. Vila Nova de Famalicão: Húmus. Pp. 21-36.
- Cardoso, L. M. (2007). Entre a Literatura e o Cinema: A Problemática do Narrador. In: M. Tavares & A. I. Soares (Org.), *É Perigoso Debruçar-se Para Dentro. Ensaios Sobre Cinema e Literatura*. S/l: Publicações Pena Perfeita. Pp. 95-104.
- Fioruci, W. R. *Entre cólera e amor: cinema literatural latino-americanos*. 2011. Disponível em: https://d70cb3bf9e21fd2be4acd1470b914a2d7de1e355.googleusercontent.com/host/OB8LhzCII_HM8UmFoQzdfcDZFaOk/simposio/12/artigo16_simposio12_tonfiorucci@hotmail.com.pdf. Acesso em: 29 nov. 2015.
- Fioruci, W. R. (2013). García Márquez no Trânsito Semiótico: Diálogos entre Literatura e Cinema. *Itinerários*. Araraquara, v. 0, n. 36, jan./jun. Semestral. Pp.145-163.
- García-Márquez, G. (2014). *O Amor nos Tempos do Cólera*. (42. Ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Harwood, R. (2007). Disponível em: <http://www.lahiguera.net/cinemania/pelicula/2588/comentario.php>. Acesso em: 3 dez. 2015.

- Hernández Les, J. A. (2003). *Cinema e Literatura: A metáfora visual*. Porto: Campo das Letras.
- Martins, L. C. (2008). Do Literário ao Fílmico: Figurações do Heterogêneo. In: M. J. Torres (Org.), *Act 17: não vi o livro mas li o filme*. Vila Nova de Famalicão: Húmus. Pp. 343-354.
- Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura Y Cine*. (3. ed.). Madrid: Catedra.
- Rocco, A. (2010). El cine de Gabriel García Márquez. *Hispanet Journal*. Miami Gardens, dez. 2010. Pp. 1-32. Disponível em: <<http://www.hispanetjournal.com/ElCinedeGGM.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2015.
- Sousa, S. P. G. de. (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Monografia. Braga: Universidade do Minho/centro de Estudos Humanísticos.
- Xavier, L. P. (2012). Cinema e Literatura: Adaptando O Amor nos Tempos do Cólera. In D. Simões (Org.), *Linguagens, Códigos e Tecnologias: Estudos e Aplicações*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts. Pp. 313-329.
- Xavier, L. P. (2013) *O Amor nos Tempos do Cólera e a Tradução do Espaço Para o Contexto do Cinema*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. Brasil.

Filmografia

- O Amor nos Tempos de Cólera* (2007). Mike Newel. EUA. Colômbia: New Line Cinema Stone village Pictures.

O AUTO DA COMPADECIDA INVADE O CINEMA: UMA ANÁLISE DOS PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO, DIREÇÃO E MONTAGEM DA OBRA DE GUEL ARRAES

João Evangelista do Nascimento Neto

1. Notas introdutórias

Atualmente, há uma aceitação de que o cinema ocupa em nossa cultura um valor estético. O prazer e a satisfação do grande público com a imagem em movimento sem dúvida é predominante, mas a “imagem-pensamento” no cinema já ocupa lugar na identidade contemporânea. Cinema é uma prática social, logo, é necessário assistir à produção adaptada compreendendo alguns aspectos:

Primeiramente, o cinema possui a capacidade de dar movimento ao texto escrito, conferindo-lhe uma nova dinâmica; segundo, há uma dinâmica da imagem que restringe o campo de atuação da palavra, outrora ampla, mas agora reduzida à visão do diretor ou adaptador da obra; terceiro, é necessário ler o livro ou assistir ao filme, não com um caráter avaliativo ou excludente quanto à adaptação; nesse caso, o realismo do filme seria privilegiado pela capacidade de ser mais objetivo; ou prejudicado *a priori* pela aproximação com a comunicação de massa.

A película *O Auto da Compadecida*, filmada em 35 mm, com 104 minutos de duração, é uma espécie de resumo de toda uma tradição da literatura e do *Auto da Compadecida*, do escritor Ariano Suassuna. Muitas falas

das personagens são mantidas originalmente, mas a história não é narrada de maneira integral e, em certas sequências, episódios são acrescentados ou levemente alterados: a personagem do Major Antônio Moraes, no livro, possui um filho, enquanto que, na obra fílmica, mudou-se-lhe o sexo. No filme, a filha do Major, Rosinha, encanta-se por Chicó; com isso, o diretor inseriu um romance que no enredo original não existia. Outras personagens também foram criadas por consequência disso, como Cabo Setenta e Vicentão – personagens da peça suassuniana *Torturas de um coração* (2007) –, que disputam o amor de Rosinha, juntamente com o próprio Chicó, culminando num duelo entre os três, um “truelo”, quando Chicó é salvo por mais uma artimanha criada por João Grilo.

A face pervertida da Igreja e sua reabilitação, mediante o arrependimento dos reverendos, foram fielmente captadas e mantidas no filme, com a vantagem de usar o artifício do *flashback*, como demonstração do momento em que houve a “correção” dos pecadores. É o que ocorre com as personagens que foram julgadas: os clérigos, representantes de uma Igreja decadente e corrupta, mais amiga do poder e do dinheiro, esquecendo-se da sua missão e da mensagem cristã da fraternidade. O padreiro e a sua esposa, exemplos de sovinice e luxúria, respectivamente, também adotam decisões de contemplação e regeneração, renovando os votos de amor e fidelidade outrora esquecidos e recuperando o equilíbrio moral da família.

Coube a João Grilo a escolha do local para as personagens julgadas, o purgatório, como meio de remissão dos erros. Mas, retoricamente, resolveu não se defender, afirmando que errara ao mentir e trapacear, para ser justificado pela *Compadecida*. Com a tamanha gravidade de seus erros, a *Compadecida* sugere, então, que Grilo volte à terra, recebendo uma segunda oportunidade de viver, corrigir seus erros e reavaliar seus preconceitos. Desse modo, Grilo usa a estratégia da humildade para receber a absolvição, já que o perdão era destinado àqueles que dele precisavam, ou seja, aos pecadores o perdão.

Segundo a ideologia do livro conservada no filme, o homem necessita da religião para ser feliz e salvar-se. É mister agir de maneira harmônica com os ensinamentos religiosos e divinos como única garantia de uma eternidade feliz, a ‘verdadeira’ lei da compensação. Mas, ao errar, não há uma condenação imediata, pode-se argumentar perante o Tribunal Divino, apelando ao Cristo juiz, e à advogada de defesa, a *Compadecida*, mesmo sabendo que o algoz, o Encourado, usará toda a sua asserção para conseguir incriminar o ser humano e levá-lo consigo cativo para o inferno.

A cultura nordestina é farta de símbolos religiosos, intrinsecamente ligados à memória sertaneja. O nordestino valora o símbolo e a imagem. O sol escaldante do sertão e a aridez da terra fazem com que o homem se fortaleça mais e enriqueça o seu imaginário de penitência e fatalismo. Portanto, esse imaginário e esses símbolos de vivência criam a experiência implícita com a imagem da alteridade explícita, como mostra o texto do autor paraibano transmutado para o cinema.

2. O roteiro, a direção e a montagem

Três roteiristas escreveram os argumentos de *O Auto da Compadecida*: João Falcão, Adriana Falcão e Guel Arraes, que também assina a direção geral do projeto cinematográfico.

O roteiro do filme *O Auto da Compadecida* é baseado na obra homônima de Ariano Suassuna, o que é comprovado por meio das historietas que compõem a obra literária transposta para o cinema. Primeiramente, há no livro do autor paraibano a trama do “enterro do cachorro Xaréu”, transformado em “o enterro da cachorra Bolinha” na adaptação de Guel Arraes. Mesmo com a mudança do sexo do animal, o argumento é mantido: o animal que passa mal após comer o alimento de Grilo e Chicó, segundo a pretensão de sua dona, deve ser bento a fim de não padecer até a morte. Com isso, mais uma faceta da esposa do padeiro é desvendada, pois, diante do sofrimento de seu cachorro, que ela considera como um ente querido, desespera-se,

revelando que tem sentimentos desprovidos de segundas intenções, aliás, comiseração não nutrida por muitos das outras personagens, inclusive seu esposo:

CHICÓ: Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.

PADRE: Para eu benzer?

CHICÓ: Sim.

PADRE: [com desprezo] Um cachorro?

CHICÓ: Sim.

PADRE: Que maluquice! Que besteira! (Suassuna, 2004: 22)

O cachorro Xaréu configura-se para ela em uma imagem representativa emocionalmente, exercendo o papel de confidente e companheiro, postos alçados por sua atitude inofensiva diante de sua dona, também por significar um espelho de seu passado; visto que ela também já fora um dia inofensiva e vulnerável diante dos acontecimentos da vida. Resta, pois, à dona do cachorro, proporcionar uma despedida digna ao seu fiel companheiro, uma cerimônia fúnebre em latim, ideia que causa o maior rebuliço na pequena vila de Taperoá:

MULHER: Se o senhor tivesse benzido a bichinha, a essas horas ele ainda tava viva. [...] Mas tem uma coisa, agora o senhor enterra a cachorra! [...] Vai enterrar e tem que ser em latim. De outro jeito não serve, não é? [...] Em latim é que serve! [...] (Arraes, Capítulo 5)

Enterrar um cão com pompas de um respeitado membro da sociedade, para qualquer um, soaria estranho, mas não à esposa do padeiro, por ela depreender tal consideração por seu animal e, evidente, porque estava acostumada a ter todas as suas vontades realizadas por conta de seu dinheiro e seu *staus quo*.

O padeiro Eurico e sua esposa Dorinha, portanto, procuram extorquir favores do clero na tentativa de benzer e, logo em seguida, celebrar o enterro do animal em latim. Tal pedido é concebido sob as ameaças de suspensão da colaboração que o casal dispensava à igreja:

PADRE JOÃO: Não benzo, não benzo e acabou-se. Eu não estou preparando pra fazer essas coisas assim de repente, sem pensar não.

DORA: Quer dizer que quando era pra benzer a cachorra do Major já tava tudo pensado, pra benzer a minha é essa complicação. Olha que meu marido é presidente e sócio benfeitor da Irmandade das Almas. Eu vou pedir a demissão dele.

EURICO: Vai pedir minha demissão.

DORA: Hoje mesmo não sai lá de casa nem um pão pra Irmandade.

EURICO: Nem um pão.

DORA: E olha que os pães que vem pra aqui são de graça.

EURICO: São de graça.

DORA: E olhe que as obras da igreja é ele quem tá custeando.

EURICO: Sou eu quem estou custeando. [...]

DORA: [...] Agora o senhor vai ver quem é a mulher do padeiro. [...] A vaca que eu mandei pra aqui pra fornecer leite ao vigário deve ser devolvida hoje mesmo. (Arraes, Cap. 5)

Após o rito fúnebre, a substituição do cachorro de estimação por um gato não demora a ocorrer, o que equivale, no livro, ao episódio do “gato que descome dinheiro”; desta vez não está em voga o altruísmo, a sensibilidade, mas, sobretudo, a ganância de recuperar o erário dispensado no enterro do cão. João Grilo aproveita-se da situação e vende-lhe um gato que “come dinheiro ao contrário”. Se a mulher do padeiro domina o seu cônjuge e o engana, é, pois, igualmente enganada pelo pecado da cobiça:

GRILO: Quem não tem cão caça com gato e eu arranjei um gato que é uma beleza para a senhora. [...]

MULHER: Ai, João, traga pra eu ver! Chega me dá uma agonia! Traga, João, já estou gostando do bichinho. Gente, não, é povo que não tolero, mas bicho dá gosto. [...]

GRILO: [...] em vez de dar despesa, esse gato dá lucro. [...] É que o gato que eu lhe trouxe, descome dinheiro. (Suassuna, 2004: 82-84)

Ainda há o episódio do julgamento, que se assemelha entre o livro e a adaptação para o cinema. Suassuna estabelece os parâmetros de uma moral católico-cristã, a fim de explicitar o caráter moralizador do texto aos leitores e espectadores da obra. As personagens mortas pela ação de Severino e seu cangaceiro chegam a uma espécie de antessala do céu para responderem por seus desvios de conduta. O Encourado surge e ameaça levar a todos para os seus domínios, quando Grilo interpela e clama por justiça e misericórdia. No primeiro caso, Manuel intervém, mas adverte ser essa uma situação difícil de solução para os réus; no segundo, a Compadecida interfere no julgamento, como o último recurso dos acusados:

COMPADECIDA: Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene. [...] Mas não se esqueça da noite no jardim, do medo por que você teve de passar, pobre homem, feito de carne e sangue, como qualquer outro e, como qualquer outro, abandonado diante da morte e do sofrimento. [...] Seja então compassivo com quem é fraco. (Suassuna, 2004: 163-165)

As personagens julgadas recebem o indulto divino e, em vez da condenação, são enviadas para o Purgatório, a fim de expurgar seus erros. João Grilo, o picaresco criador das artimanhas, também fora beneficiado pela indulgência, recebendo a oportunidade de retorno à Taperoá, ao que ele responde:

GRILO: Quer dizer que eu posso voltar?

MANUEL: Pode, João. Vá com Deus!

GRILO: Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu. Até à vista, [beija as mãos de Maria] grande advogada. E não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.

COMPADECIDA: Até à vista, João.

GRILO: Obrigado, Senhor. [beija a mão de Jesus] Até á vista! [afasta-se correndo do tribunal celeste]

MANUEL: Até à vista, João. João?

GRILO: Senhor?

MANUEL: Veja como se porta! [vira-se para sua mãe] Mãe, se a senhora continuar a interceder desse jeito por todos, o inferno vai terminar virando uma repartição pública. Existe, mas não funciona. [dão as mãos e desaparecem num efeito luminoso]. (Arraes, Cap.16)

Os roteiristas da película optaram por, além de basear-se na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, inspirar-se livremente em outros livros. Assim sendo, o episódio do dote de casamento de Rosinha, uma porca deixada por sua bisavó Rosa Benigna Vaz de Meneses, é retirado de *O santo e a porca*, também da autoria do escritor paraibano, e de evidente influência de Molière.

Em *O Santo e a porca*, a personagem principal é Euricão, cujo apelido ‘engole-cobra’ apresenta-o como um sovina capaz de acumular toda a sua riqueza em uma porca, mas está distante da fé genuína por causa da avareza. Vê-se, portanto, ameaçado de ter sua fortuna desfalcada com o furto da porca de madeira, enquanto abandona, progressivamente, a devoção que nutria por Santo Antônio:

[Tranca também as portas e janelas com barras de madeira e abre pelo meio uma grande porca de madeira, velha e feia, que deve estar em cena, atirada a um canto, como se fosse coisa sem importância. Dentro dela, pacotes e pacotes de dinheiro. Euricão, enquanto ergue e deixa cair amorosamente os pacotes, vai falando, ora consigo mesmo, ora com Santo Antônio, cuja imagem também deve estar em cena.]

EUDORO: Esse dinheiro está todo recolhido, Eurico! Tudo o que você tem aí não vale nem um tostão!

EURICÃO: Nossa Senhora, Santo Antônio! Você jura pelos ossos de sua mãe como é verdade? [...] Está bem, eu acredito. Foi uma cilada de Santo Antônio, para eu ficar novamente com ele. Vou então ficar sozinho,

novamente. [...] Bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que se abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio? (Suassuna, 2005: 40-41; 150-151)

Na película, a figura da porca é utilizada como dote de casamento da filha de Antônio Moraes. Resultado de anos de depósito, o mealheiro encontra-se repleto de moedas e é motivo da ganância de João Grilo, que, em troca de metade do valor em seu interior, trama uma artimanha para promover o casamento entre Chicó e Rosinha. Os predicados exigidos pelo Major para que um pretendente se torne apto a casar com sua filha é o homem ser doutor e valente, onde Chicó não se encaixa. Eis o desafio de Grilo para criar um enredo capaz de enganar o rico fazendeiro e ainda lucrar as muitas moedas dentro da porca:

MAJOR: Você já está uma mocinha. Eu tenho que tomar providências pra proteger a sua honra. Eu quero que você volte pro Recife casada.

ROSINHA: Eu, meu pai?

MAJOR: Sim, você. Não se faça de lesa! Aqui está o seu dote. Essa porca pertenceu a sua bisavó Rosa Benigna Vaz de Meneses. Todo santo dia, sinhá Rosa depositava uma moeda na porca. Quando ela morreu, deixou essa porca de presente de casamento pra você, que recebeu o nome de Rosa em homenagem a ela.

GRILO: Eh, eu rogo a Deus que essa santa senhora tenha tido uma vida longa.

MAJOR: Ela viveu até quase cem anos. Essa bicha tá cheinha de dinheiro. Agora, só falta você encontrar um homem que seja doutor e valente pra você se casar. (Arraes, cap. 9)

O resultado do artifício do “amarelo” não logra êxito, visto o dinheiro já estar fora de circulação há certo tempo; desse modo, o Major cobra a dívida e exige a retirada da “tira de couro do lombo” de Chicó e, portanto, há a inserção de um trecho de *O Mercador de Veneza*, obra shakesperiana. A obra

do dramaturgo inglês gira em torno de um acordo feito por amor, quando um agiota, o judeu Shylock, empresta dinheiro a Bassânio e esse, por ser humilde e sem posses, é amparado pelo amigo e mercador Antônio, que se torna seu fiador. O primeiro não salda a vívida e o último fica a mercê de perder uma tira de couro de seu corpo:

SHYLOCK: Três mil ducados, bem. [...]

BASSÂNIO: E pelos quais, como já lhe disse, Antônio ficará comprometido. [...]

ANTÔNIO: Shylock, embora eu nunca empreste ou tome / Pra dar ou receber mais que o em jogo, / Mesmo assim, pra ajudar o meu amigo. / Quebro os meus hábitos. [...]

SHYLOCK: [...] Se for comigo ao notário e lá selar / Um compromisso simples que dirá / (Por brincadeira) que se não pagar / Em certo dia e local a soma ou somas / Mencionadas na nota, a multa imposta / Fica arbitrada numa libra justa / De sua carne alva, a ser cortada / E tirada da parte de seu corpo / Que na hora da escolha me aprover.

ANTÔNIO: De boa fé assino um tal acordo. / E direi que há bondade num judeu. (Shakespeare, 1999: 31-38)

Na adaptação para o cinema, o acordo firmado entre Chicó e o Major Antônio Moraes tem como finalidade a reforma da igreja para o seu casamento com Rosinha. Como o amigo do “Amarelo” não possuía condição financeira de doar dez contos de réis para tal finalidade, Grilo novamente irrompe com mais uma de suas ideias: a de dar por garantia uma “tira do couro” de Chicó em troca do valor estipulado e, assim, após hipotecar a pele do amigo, João Grilo fia-se na herança de Rosinha para desatar os nós dessa estória por ele criada, o que só se dá com uma falha do contrato, o fato de esse não contemplar a questão do sangue, certamente vertido caso fosse levado a cabo a retirada do couro:

GRILO: Estou cansado dessa agonia de ficar rico, ficar, pobre, ficar rico, ficar pobre.

CHICÓ: E eu tô cansado dessa agonia de ficar inteiro, ficar sem uma tira, ficar inteiro, ficar sem uma tira..

MAJOR: A festa ta muito boa, mas ta na hora de cumprir o contrato.

CHICÓ: É cedo.

MAJOR: Não se preocupe que a faca ta amoladinha.

CHICÓ: O senhor não teria uma anestesia? [...]

GRILO: Uma tirinha só, nenhuma gota de sangue, que sangue não estava no contrato.

MAJOR: Que história é essa?

ROSINHA: A única palavra que se pronunciou nesse contrato foi couro, ninguém falou em sangue, não foi? [...]

GRILO: Ou o senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue ou o senhor não tira é nada. (Arraes, cap. 19)

Mesmo o *Auto da Compadecida*, de Suassuna, sendo originalmente um texto teatral, e, por isso, com diálogos marcados e rubricas explicitadas, o roteiro tem que se adaptar a uma nova linguagem: a cinematográfica. Cabe, então, não só aos roteiristas essa adequação, mas ao diretor do filme a gerência desse trabalho. No referido filme, o diretor Guel Arraes também assina o roteiro, o que possibilita a execução de uma tarefa mais integrada.

Cabe ao diretor fazer as escolhas que determinarão o rumo das filmagens, construindo o “sentido do filme” como, por exemplo, a escolha da sequência-chave, ou seja, a sequência pela qual a articulação narrativa iniciar-se-á. Uma boa escolha determinará a atenção do espectador, que espera, desde o início da película, sentir-se motivado a assistir à obra fílmica. Em *O Auto da Compadecida*, Arraes optou por iniciar o filme com a cena em que os protagonistas Grilo e Chicó, munidos de pirulitos, convidam a população de Taperoá para assistir ao filme que apresentará a paixão de Cristo. Assim, há uma metalinguagem no início da película, visto que o roteiro inicia com um filme inserido em outro, quer dizer, há uma discussão acerca do fazer cinema, mas, prioritariamente, está patente o intuito de acentuar o caráter moralizante, através do catolicismo popular vivenciado no sertão nordestino, até no filme a ser exibido: *A Paixão de Cristo*.

À cena em que os amigos picarescos anunciam o filme bíblico, sucede-se outra, já no interior da igreja, quando, durante a exibição do filme antigo, o espectador já tem noção do enredo da obra contemporânea: um misto de comédia e lição de moral, já que a película lida com o riso a partir de situações esdrúxulas, levando sempre em consideração os preceitos religiosos. É a partir daí que o diretor estabelece as relações do filme com a obra suassuniana e demais inserções; cabe, portanto, ao diretor, escolher o andamento em que a narrativa discorrerá. Sabe-se, no entanto, que o uso constante de um mesmo tipo de quadro, ou a mesma movimentação de câmera, pode ocasionar monotonia ao espectador; por outro lado, o uso excessivo dos recursos de filmagem pode deixar a plateia confusa e desvirtuar a real função da película que é a transmissão de um enredo bem construído, ou seja, contar uma história. Isso depende da consonância das técnicas de filmagem utilizadas.

Embora seja uma terminologia questionável, a composição dos quadros fílmicos pode ser assim caracterizada de acordo com a aproximação da câmera: Plano geral – uma câmera abrangente que pega o máximo do espaço e o mínimo da personagem; Plano Médio – a câmera recorta o geral e dará um ponto de vista teatral à cena; Plano americano – a câmera dá ênfase à personagem, recortando-a do joelho para cima, mas valoriza também o cenário; Plano próximo – uma câmera que recorta da cintura para cima e dá pouca importância ao cenário; Primeiro plano (ou *close-up*) – a câmera recorta o rosto da personagem; Plano detalhe – a câmera recorta uma pequena parte do todo (Leone, 2005).

Em *O Auto da Compadecida*, Guel Arraes opta por diversificar a composição do quadro de acordo com a cena filmada. Destarte, o diretor utiliza bastante o plano americano na maioria dos quadros, o que se justifica pelo fato de as personagens estarem integradas ao ambiente em que vivem e esse espaço geográfico ser determinante para as suas ações. Exemplos podem ser vistos na cena em que o Major Antônio Moraes chega a Taperoá a fim de encomen-

dar uma missa para a sua filha, que está doente, ou na cena da igreja, no embate entre Dora e o Padre pela bênção do animal.

Nos dois exemplos citados, o que a direção pretende destacar é, concomitantemente, a empáfia do Major, senhor de terras e, por isso mesmo, detentor do poder local e, também, dono das decisões, e a autoridade da Esposa do Padeiro, que usa o dinheiro para alcançar seus objetivos: dominar o clérigo, deixando-o atrelado ao dinheiro da burguesia local.

Outros tipos de enquadramento também são utilizados, como o primeiro plano em cenas, como a do Padre contando o dinheiro obtido com a exibição do filme bíblico, ato que realiza sob o olhar atento de João Grilo. O rosto do “Amarelo” é recortado com a finalidade de acentuar a sua necessidade e interesse financeiros. O plano próximo, ou *close-up*, também é utilizado na cena em que Chicó e Grilo conversam com a Mulher do Padeiro acerca da doença da cachorra Bolinha; aqui o realce centra-se no problema do animal, que não quer alimentar-se, e na reação dos empregados da padaria ao perceber a vida régia que a cachorra levava em detrimento das suas carências.

Às cenas em que Chicó está contando algum de seus “causos”, a câmera recorta o rosto da personagem, utilizando o primeiro plano e enfatizando seus enredos, sua capacidade criadora ou mesmo as estórias orais que aprendera. Nas estórias “O Cavalo bento”, “O Papagaio que dava extrema-unção” e “A estória do Cristo escurinho”, há a utilização do recurso da fumaça que sai do cigarro, a fim de marcar a passagem de um presente para um espaço onírico, quadro que fica bastante explícito por ser em preto e branco, com exceção do último enredo. Este é colorido, já que apresenta o céu e seus habitantes, o que, segundo a ideologia religiosa a qual se referem filme e livro, é a verdade incontestável.

O plano geral é utilizado em cenas como a de Grilo, após receber o indulto divino de retornar a terra, ao ver-se e também a seu amigo, que prepara um enterro sem saber que é o seu próprio. A visão que o espectador tem é a mesma do personagem, do alto, dos céus, lugar de onde viera de re-

torno à vida terrena. Essa vista aérea permite uma visão geral do espaço onde Chicó está, juntamente com sua carroça e o corpo de Grilo ainda inerte. Nesse caso, há uma caracterização acentuada do local, quando a terra seca é o lugar destinado aos miseráveis que nela residem; aos pobres nordestinos, a herança é o chão árido, sem plateia, pois a vida continua para aqueles que precisam fugir da morte todos os dias. Mas, no momento em que Grilo percebe que está ao mesmo tempo nos ares e na terra, a câmera vai aproximando-se com a lente desfocando, para demonstrar a fusão entre espírito e corpo novamente, com um rápido *close* do picaresco, evidenciando a sua volta ao mundo dos vivos.

O plano médio também é um recurso bastante recorrente no filme, principalmente nas tomadas-guias; entre elas, a cena inicial do filme e a cena do julgamento. Tal plano assemelha-se às marcações cênicas teatrais; no filme, o uso desse recurso não soa estranho, pois este é uma adaptação de um texto dramático, cujas rubricas são muitas vezes levadas em conta por Arraes na direção do filme.

Os efeitos visuais, aliados aos planos, possuem a finalidade de delimitar tempos ou imbricá-los na narrativa. São eles o escurecimento (ou *Fade-in*) – a cena escurece para se passar para outra cena; clareamento (ou *Fade-out*) – quando se sai do escurecimento e aos poucos vai sendo clareada a cena seguinte; Fusão (ou dissolvência) – uma cena funde-se a outra, marcando a passagem de tempo; Íris – um ponto da cena é destacado e fecha-se o ponto de vista nele (Leone, 2005).

Ainda há, na obra fílmica de Guel Arraes, a recorrência ao *flashback*, como meio de trazer para o presente ações já ocorridas e que não foram vistas pelo espectador. Ao utilizar esse expediente, o diretor resolve o problema dos atos feitos fora de cena ou ao mesmo tempo de outra, o que, no teatro, seria narrado por uma personagem. Desse modo, todas as cenas da execução do Padeiro e sua Esposa, do Padre e do Bispo são simultâneas ao episódio do julgamento celestial, como exemplo usado pela Compadecida para remissão dos pecados. Tal solução apresenta-se como uma prova do poder de Nossa

Senhora, que usa sua capacidade de trazer o passado potencializado em imagens e responde ainda aos anseios do espectador, que tem suas dúvidas respondidas quanto aos motivos da remissão dos réus. Na justificação de Eurico e Dora, o elo entre o presente e o passado é exatamente uma pintura da Virgem na parede de trás da igreja, usada como pretexto entre o momento do julgamento e o da morte. O outro efeito é utilizado para assinalar a passagem da cena do julgamento para a terra: o clareamento total da cena.

O *flashback* é uma técnica que altera a sequência cronológica da história, conectando momentos distintos e levando a ação para o passado, enquanto que o *flashforward* é um adiantamento do tempo do presente para ações futuras (Balogh, 1996). Dessa maneira, Maria e Jesus partem para o céu, enquanto Grilo retorna a Taperoá. A via utilizada por Arraes para contrapor essas duas fases da vida do Amarelo é através de um clarão e, assim, mais uma vez, cria uma alegoria da mãe e filho representantes da luz. São eles que iluminam o caminho dos pecadores, ao tempo em que identificam uma nova fase no filme e na vida de João Grilo.

Na cena em que o Cangaceiro executa seus algozes, a tomada explicita a figura dos réus ao lado da própria pintura da Compadecida, evidenciado que a mãe dos homens a tudo vê e está presente nos momentos de alegria, mas também de dor das pessoas e não abandona seus filhos. Já o elemento de ligação entre o passado e o presente de Severino é um patuá com a imagem da Virgem que carrega no pescoço, a fim de livrá-lo dos males da vida de cangaceiro. Dessa forma, Manuel traz à tona o passado sofrido do pequeno Severino, para abonar os seus erros, relacionando-os ao trauma sofrido pelo bandido, ainda menino, por ter perdido sua família, assassinada em sua frente. A figura de Maria é posta em destaque num quadro na casa da família do cangaceiro como meio de ressaltar a onipresença da Virgem junto à humanidade.

O uso do passado no presente, portanto, torna perceptível que o tempo do cinema é sempre o “agora”, o momento presente; quando o passado irrompe é sempre um ontem que se torna o hoje. Não há passado nem futuro numa obra cinematográfica, mas tanto o *flashback* quanto o *flasforward* aproximam a cronologia do presente, trazendo as ações para o momento em que o espectador as vê, fazendo com que esse as analise e inteire-se do enredo, para que não haja falhas na passagem do roteiro para a tela, nem a decepção do espectador, ao perceber lacunas deixadas pelo *script*.

3. Notas conclusivas

A montagem do *O Auto da Compadecida* é assinada por Paulo Henrique Farias que, na verdade, realiza duas montagens distintas: a primeira da micro-série, a fim de ser veiculada para a televisão; a segunda, a partir da primeira realizada, a fim de ir às telas do cinema, o que torna o trabalho do montador passível de mais atenção, já que pode ocorrer o risco de a película ser mutilada, a ponto de ficarem espaços vazios no entendimento do texto. Coube, então, à direção, ao lado do montador, discutirem quais cenas deveriam ser retiradas da obra original, com o cuidado de manter um enredo passível de entendimento e interesse do público de outro veículo de comunicação: o cinema – arte que privilegia o silêncio, quando os espectadores sentam-se em frente a uma grande tela a fim de, durante duas ou três horas, assistir ao espetáculo da imagem – diferente da televisão – um aparelho eletrônico em que os programas são constantemente interrompidos pela publicidade e que propicia a discussão, o debate enquanto a programação está em curso –, já que um ano antes a série de quatro capítulos, cada um com uma hora de duração, fora ao ar pela Rede Globo de televisão.

Não se pode olvidar que *O Auto da Compadecida* é um filme de humor, daí o cuidado redobrado ao realizar os cortes, pois muitas cenas estão interligadas, e para que surja o efeito do riso, é necessário que situações sejam apresentadas ao espectador pelo recurso da hilariedade. Logo, o corte deverá ser feito para eliminar espaços, tempos e ações desnecessárias, não para

criá-los. Farias, na obra mencionada, consegue usar os cortes com precisão, fazendo com que o filme, mesmo após ter sido visto na televisão, agrade mais de dois milhões de pessoas no cinema comercial.

Com isso, a película *O Auto da Compadecida* recebeu uma construção sintática, ou seja, uma conjunção de expressões lógicas capaz de torná-la inteligível e mais risível para o público-espectador e, diluído no riso, todo um desmascaramento de uma sociedade em que os privilégios ainda dão a tônica das relações, em que o poder reside na força do dinheiro e não no caráter das pessoas: e, ao mesmo tempo, apresenta uma visão redentora para essa situação, que é a fé, aliada à capacidade regeneradora do próprio homem.

Referências bibliográficas

Balohg, A. M. (1996). *Conjunções, disjunções, transmutações – da Literatura ao Cinema e TV*. São Paulo: ANNABLUME/ECA-USP.

Goliot-Lété, A. & Vanoye, F. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. M. Appenzeller (Trad.). Campinas: Papyrus.

Leone, E. (2005). *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: EDUFMG.

Ravetti, G. & Arbex, M. (Org.). (2002). *Performance, exílio, fronteiras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Santos, I. M. F. dos. (1999). *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: UNICAMP.

Shakespeare, W. (1999). *O mercador de Veneza*. (2a ed.). B. Heliodora (Trad.). Rio de Janeiro: Lacerda. (Obra originalmente publicada em 1596).

Stam, R. (1981). *O espetáculo interrompido – Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e terra.

Suassuna, A. (2004). *Auto da Compadecida*. (Ed. comemorativa de 50 anos). Rio de Janeiro: Agir. (Obra originalmente publicada em 1955).

_____ (2005). *O santo e a porca*. (9ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
(Obra originalmente publicada em 1957).

_____ (2007). *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Turner, G. (1997). *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus.

Filmografia

O Auto da Compadecida (2000). Guel Arraes. Rio de Janeiro, Brasil: Globo Filmes & Lereby Produções.

JOÃO BOTELHO: UM CERTO OLHAR SOBRE A LITERATURA

Luis Carlos Pimenta Gonçalves

À memória de Valérie Brégaint

Assistente de Montagem de Manoel de Oliveira
em *Non ou a Vã Glória de Mandar* e realizadora

“Toda a minha vida procurei textos com os quais
pudesse afirmar o meu modo de filmar (e quando
não os encontrava, inventei-os...)”.

Nota de intenções de João Botelho para *A Corte do
Norte*.

A cinematografia de João Botelho encontra no diálogo com a literatura e a pintura uma estética singular, de *Conversa Acabada* (1980) a *Filme do Desassossego* (2010), passando por *O Fatalista* (2005), culminando com *Os Maias*, *Cenas da Vida Romântica* (2014). Cada filme do realizador funciona como um reencontro com as outras artes: “com a pintura, a cintilação plástica dos cenários, dos figurinos e dos enquadramentos”, segundo Cabral Martins (2014: 51), num curto estudo publicado sobre a obra de João Botelho.

Depois do confronto com o romance de Eça de Queirós, o realizador empreendeu *Peregrinação*, em 2016, filme ainda mais desmedido na sua ambição e produção ao multiplicar os locais de filmagem entre Portugal e Macau. A película, estreada em novembro de 2017, é baseada na obra homónima de Fernão Mendes Pinto e noutros textos. João Botelho apresenta-a na sua nota de intenções como sendo de “aventuras, literário e uma epopeia musical”. Esta simples indicação dá-nos conta do que é também uma constante na obra de Botelho: a

ironia. Esta característica verifica-se na escolha dos autores cujos textos adapta: Agustina Bessa-Luís, Diderot, Eça de Queirós. É mais precisamente da adaptação de obras destes três autores de que falaremos neste artigo.

Desde as primeiras ficções, o cineasta é marcado pela obra de outro realizador eminentemente literário, Manoel de Oliveira. Confessando a sua preferência por *Amor de Perdição*, no documentário de 2016 *O Cinema, Manoel de Oliveira e eu*, e em várias entrevistas e conversas, nomeadamente na que tem com Fernando Cabral Martins e André Martins, reproduzida no DVD de *Conversa Acabada*, fica, contudo, talvez ainda mais subjugado por *O Sapato de Cetim (Le Soulier de Satin)*, filme inteiramente rodado em francês, de que fala assim: “a fidelidade absoluta ao texto de Claudel e a mais impressionante lição de pintura, quadros, cores, luzes e sombras jamais edificadas num filme de quase sete horas de puro cinema”.

É no deslumbramento provocado por estes dois filmes, respetivamente de 1979 e 1985, que se inicia e evolui a obra de João Botelho. A admiração e dívida para com Manoel de Oliveira, a transmissão do seu legado estético, materializa-se através da presença do mestre, que desempenhou o papel de um padre, na primeira longa-metragem de Botelho, *Conversa Acabada*.



Imagem 1: *Conversa Acabada*, filme de João Botelho.

É com emoção que o realizador evoca no documentário sobre Manoel de Oliveira esta figura tutelar através da recordação de uma fotografia tirada durante a realização do filme, no qual o decano dos cineastas portugueses interpreta um padre que traz a absolvição a Fernando Pessoa.

Nesta foto, a figura quase paternal de Oliveira impõe-se pela sua estatura ao lado do jovem cineasta.



Imagem 2: Fotografia de Manoel de Oliveira e João Botelho.

A sequência em que participa como ator o realizador de *Douro, Faina Fluvial*, logo nos primeiros minutos do filme, assume sintomaticamente o que será uma marca distintiva na obra de João Botelho: a relação interartística instituída entre os seus filmes e obras literárias, onde emerge, como modelo e paradigma, a figura de Manoel de Oliveira. A sequência é introduzida por

um separador com uma fotografia de um céu enevoado de tonalidade cinzenta, azul, amarelo e laranja, com a inscrição “Hospital de St. Louis, Lisboa, 30 de novembro de 1935”, dia da morte do poeta. A fotografia, tanto poderá ser crepuscular, assinalando assim simbolicamente os últimos momentos do autor da *Mensagem*, quanto auroral, como marco de uma nova era na literatura e nas artes. O que devia ser um documentário sobre Pessoa, encomendado pela Fundação Gulbenkian, transforma-se assim no início de uma extensa obra cinematográfica de ficção, inspirada pela literatura e seus autores.

Ao estudar dois dos filmes do realizador, *O Fatalista*, de 2005, e *A Corte do Norte*, de 2008, podemos considerar João Botelho como um “herdeiro”. *O Fatalista* retoma, em grande parte, como iremos ver mais adiante, o texto de um espetáculo teatral de 1978, encenado por Osório Mateus a partir de *Jacques le Fataliste* de Diderot, que Luiza Neto Jorge adaptou. *A Corte do Norte* é inicialmente um projeto cinematográfico do cineasta e argumentista José Álvaro Morais, propondo-se adaptar o romance homónimo de Agustina Bessa-Luís escrito em 1986.

Na nota de intenções do filme *O Fatalista*, João Botelho apostrofa o seu destinatário: “Ah como todos seríamos mais felizes se lêssemos os clássicos!” O realizador entende extrair da leitura de obras literárias capitais matéria para os seus filmes e quanto mais inovador, resistente e polissémico for o texto de partida maior será a experimentação cinematográfica. Assim, acrescenta na referida nota.

Romance ou anti-romance, texto filosófico ou poema em prosa, a mim tanto me faz. O que me interessa é a invenção revolucionária de tantos processos narrativos que calham tão bem ao cinema que eu amo. Quando Bresson foi buscar um pedaço de Jaques para realizar o sublime *Les Dammes* [sic] du Bois de Boulogne, afirmou que o texto de Diderot era tão poderoso e tão magnífico como fechado e escorregadio.

Assim avisado, travei um combate sem piedade para roubar outros pedaços de *O Fatalista* e construir um filme à medida do meu tempo e onde pudessem coexistir alma, coração, cérebro e pele.¹

No genérico do filme, surge a imagem de uma mão escrevendo uma dedicatória numa folha em branco: “À memória de Luiza Neto Jorge e de José Alberto Osório Mateus”.

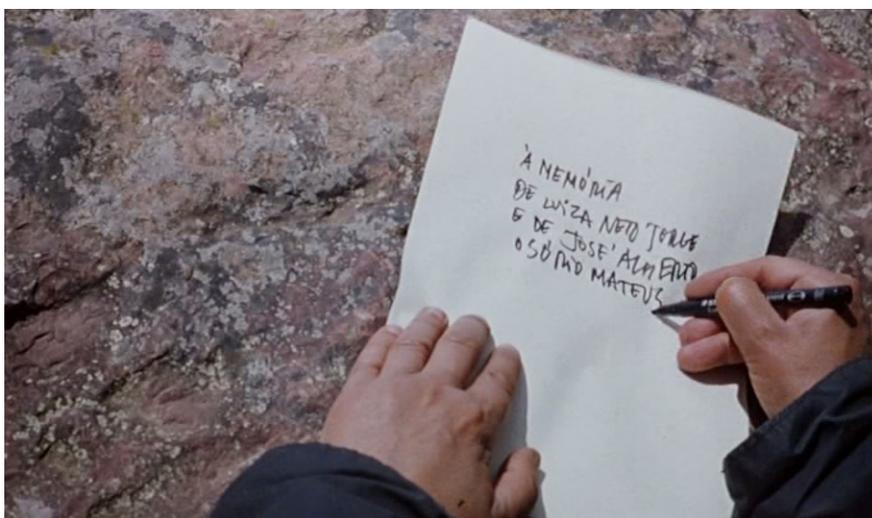


Imagem 3: *O Fatalista*, filme de João Botelho.

Apesar das semelhanças entre o texto da adaptação teatral e os diálogos do filme, existem diferenças entre os dois: enquanto a peça utiliza os nomes franceses das personagens da obra de Diderot, assim como os seus títulos de nobreza, o filme naturaliza-os e adapta a ação ao Portugal do século XX. O amo transforma-se em “patrão” e Jacques em Tiago, o seu motorista. O filme, que funciona como a adaptação de uma adaptação de um texto narrativo para o teatro, guarda da peça a utilização de cenas que funcionam como verdadeiros *huis-clos*, como é o caso de muitas das sequências que se passam no interior de um carro em movimento e que servem de ilustração ao cartaz do filme.

1. Texto reproduzido na página 7 de um documento intitulado *O Fatalista* incluído na versão do filme em DVD editado pela Atalanta Filmes em 2006.

Na nota de intenções de *A Corte do Norte*, apresentada por Botelho ao ICAM, em maio de 2006, o realizador informa que este projeto de adaptação surge depois da morte de José Álvaro Morais, quando amigos comuns o desafiaram a pegar no argumento que aquele deixara.

Li a sua adaptação “impossível”, porque apontava caminhos talvez demasiado caros e demasiado complexos para os dias que correm, para o dinheiro que poderá haver disponível. Demasiadas épocas, demasiadas situações num desejo desenfreado de fazer uma saga romântica.

Li o romance “impossível” da Agustina, em que algumas incongruências de datas e de nomes e até de acontecimentos não beliscam nada à torrencial saga de uma família excepcional numa ilha fascinante, nem ao deslindar de um “puzzle” extraordinário.

O reconhecimento da dívida para com a romancista e o realizador que o antecede neste projeto manifesta-se logo na primeira imagem do filme, quando o espetador descobre no frontispício de uma edição de *A Corte do Norte* a indicação do nome da autora, assim como o género literário: “romance” com uma dedicatória manuscrita, “para o José Álvaro Morais do João”.

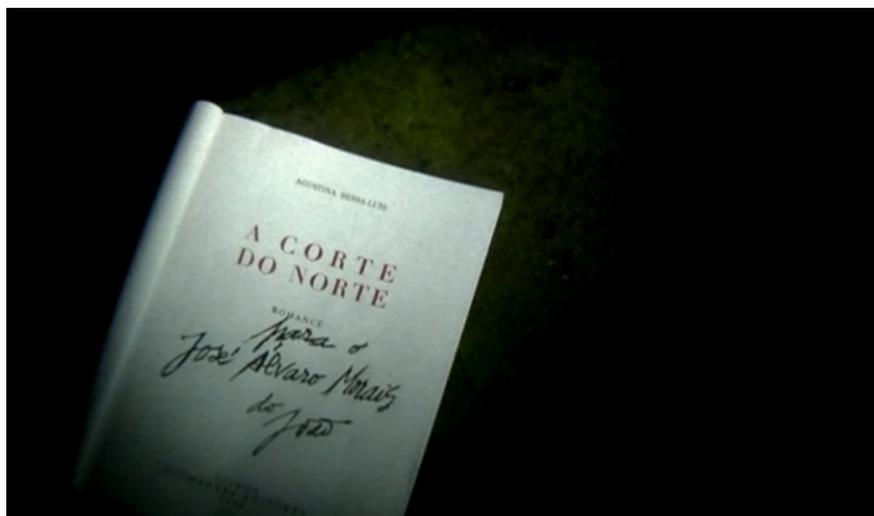


Imagem 5: *A Corte do Norte*, filme de João Botelho.

Ao alargar o plano num efeito de *zoom*, descobre-se o livro a ser folheado por uma personagem do filme, a atriz Emília de Sousa, envelhecida, interpretada por Ana Moreira. Seguidamente, uma incrustação na imagem de uma montanha indica “Adaptado do romance de Agustina Bessa-Luís”.

Num livro de 2005, dedicado ao cineasta José Álvaro Morais, reunindo vários contributos, Agustina Bessa-Luís indica que o conheceu aquando do “primeiro projecto para a realização da *Corte do Norte*”, que “o filme não se fez” e que “mais tarde, retomou-se a ideia mas ela desarticulou-se também” (Bessa-Luís, 2005: 71). Este breve depoimento revela bem a dificuldade em adaptar a obra e é evidentemente omissivo quanto ao filme de João Botelho, que só será rodado anos mais tarde.

Botelho, ao realizar o filme, cria ruturas narrativas inexistentes no romance, traduzidas por *flashbacks*. Enquanto o romance se inicia por volta de meados de 1800 e vai progressivamente desvendando a história de uma família ao longo de mais de um século, recuando por vezes no tempo para revelar novo detalhe sobre a vida da personagem central Emília/Rosalina, o filme começa na cena 1 em 1860, na cena 2 faz um salto no tempo de 105 anos, para regressar ao passado, logo na terceira cena, com a voz da narradora em *off*: “Cem anos antes, a trisavó de Rosamund olhara do mesmo modo para o mesmo quadro. Sumptuosos, Judite e Holofernes” (Botelho, 2009: 32).

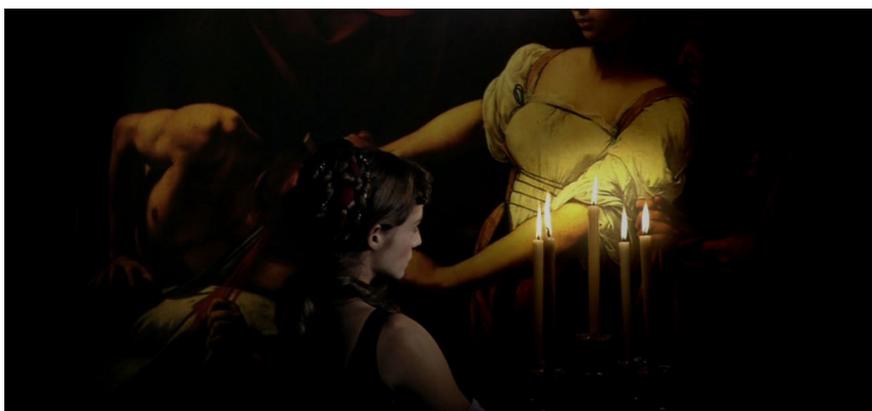


Imagem 6: A *Corte do Norte*, filme de João Botelho.

São assim incessantes os *flashbacks*, as elipses e as deslocções temporais de cenas, ocorridas principalmente entre 1854 e 1965, que permitem revelar semelhanças entre várias personagens centrais do romance. Primeiro, entre a Imperatriz Elisabeth da Áustria (a famosa Sissi, popularizada no cinema, em 1955, por Ernst Marischka, com o rosto de Romy Schneider), e Rosalina de Sousa, Baronesa da Madalena do Mar.

Assim, como são evidenciadas parecências entre as suas descendentes assinaladas no texto agustiniano. Por exemplo, no capítulo IV: “Águeda era, como a avó, fina de talhe, branca como a flor da magnólia e, como ela, com expressão recatada e sombria. Havia ainda quem a comparasse a Rosalina” (Bessa-Luís, 2008: 93). No capítulo VII, na década de 1960, encontramos nova personagem, Rosamund, que se assemelha com a sua antepassada no comportamento: “Alguém disse que ela se parecia com a trisavó Rosalina, porque, no Funchal, a fama de Boal fora sobretudo de ela ser incapaz de ficar quieta num lugar” (Bessa-Luís, 2008: 160). Algumas páginas adiante, novo apontamento narrativo refere que a semelhança entre as duas se acentuou: “Tornou-se igual a Rosalina e, sem a ter conhecido, tinha a noção de que ela reagia tal como Rosamund em todas as situações da vida” (Bessa-Luís, 2008: 165). Rosamund, que tenta desvendar enigmas da vida da trisavó e dos possíveis encontros que esta teve com a Elisabeth da Áustria, durante a sua estadia na Madeira, no inverno de 1860, tem uma visão cinematográfica que, de certa maneira, antecipa o que poderia ser uma adaptação do romance:

Rosamund [...] viu, como num longo filme, as saídas da Imperatriz, com o seu xaile, os cães enormes, pela rua, rente ao cemitério das Angústias, e o modo como ela se encostava na porta que tinha sido do convento, e tirava do pé um sapato de fustão para sacudir a areia. (Bessa-Luís, 2008: 165)

Contrariamente ao romance, em que Rosamund é uma entre as várias personagens que, ao longo das décadas, se assemelham, se identificam ou tentam simplesmente decifrar o enigma da antepassada Emília/Rosalina, que surge cronologicamente só nos últimos capítulos, a personagem da trisneta ocupa um lugar charneira na adaptação fílmica. João Botelho diz dela, na sua proposta ao ICAM, que “vai ser a personagem chave deste romance e deste filme”. Ora, se Rosamund o é indiscutivelmente na tela, tal não acontece no romance, apesar da importância da personagem.

É um facto que a transposição de uma obra literária em filme é feita de escolhas e de leituras interpretativas por parte do argumentista e do realizador, obedecendo tanto a princípios estéticos como a dificuldades materiais e técnicas. Na maioria dos casos, são escolhas estéticas provenientes de uma interpretação assumidamente pessoal de um texto. Contudo, alguns *partis pris* e afirmações podem parecer surpreendentes.

Assim, quando nas “Notas” assinadas por João Botelho na *Sinopse e diálogos do filme*, o cineasta refere taxativamente: “Não existe no texto do romance de Agustina o nome de “Ponta Delgada”, talvez para não se confundir esta pequena freguesia da Madeira com a grande Ponta Delgada dos Açores” (Botelho, 2009: 24). Porém, este topónimo surge em vários trechos do romance para designar um local da Madeira. Tal sucede no capítulo II: “Havia alcunhas para todos em Ponta Delgada” (Bessa-Luís, 2008: 43) ou ainda no capítulo VI: “João de Barros foi para Ponta Delgada na Primavera de 1924” (Bessa-Luís, 2008: 151). Querirá isto dizer que o cineasta não leu com suficiente atenção o romance de Agustina? Será ousado afirmá-lo. Muito provavelmente por ser a “Corte do Norte”, topónimo inventado pela romancista, predominante no texto, João Botelho procedeu de certa forma a um fenómeno de autocensura inconsciente.

Ao escolherem por título do romance e do filme, *A Corte do Norte*, os dois artistas afirmam assim a primazia do ato criador, da imaginação onde, independentemente das inúmeras referências factuais a personagens existentes que criam um efeito de real – o rei D. Carlos V, Elisabeth da Áustria, o viscon-

de de Almeida Garrett –, trata-se de uma ficção onde tudo é permitido por forma a servir o propósito inicial: construir a história de uma família completamente inventada mesmo se a autora se inspirou em personagens reais. Com efeito, a atriz Emília de Sousa de Agustina deve muito à célebre Emília das Neves, atriz da segunda metade do século XIX². Independentemente das inúmeras referências ao contexto da época, o texto agustiniano não cabe no subgénero “romance histórico”. Tal como não se poderá considerar a sua adaptação um filme histórico, mesmo que recriando uma época através de cenários, de guarda-roupa e de adereços.

Comparando o argumento do projeto inicial apresentado ao ICAM e o filme realizado, verificam-se assinaláveis diferenças. Assim, no texto do projeto, na cena 1 do Genérico onde está indicado: “ouve-se uma voz fora de campo”, Botelho refere, em nota de rodapé, na página 2, uma consideração de ordem estética e histórica: “Neste filme, como nos filmes clássicos, só há duas vozes fora de campo: uma no plano de abertura, outra no plano final”. Ora, estamos muito longe da solução encontrada pelo cineasta ao realizar o filme, onde existe uma presença permanente do que ele designa por “Voz da narradora”, expressão ausente do romance, onde a intervenção de um narrador não é explicitamente mencionada.

Na primeira intervenção da voz *off*, surge uma invocação ausente do texto agustiniano e que faz lembrar a intervenção inicial do *Annoncier* no filme de Oliveira adaptado de Claudel: *Le Soulier de Satin*.

VOZ DA NARRADORA: Ouçam a minha voz e sigam-na. Para que não se percam. Porque aqui se trata de um enigma e dos seus ornamentos. E se agora estão a ouvir uma ária de Verdi é porque La Traviata era a ópera favorita de Sissi que a ouviu inúmeras vezes. E também tem a ver com A Dama das Camélias e, portanto, com a história que vos conto. (Botelho, 2009: 29)

2. Sobre esta célebre atriz cujo busto orna o átrio do Teatro Nacional D. Maria II, ver a recente biografia que lhe consagra em 2017 Ana Isabel Vasconcelos, intitulada justamente *Emília das Neves*, na coleção Biografias do Teatro Português, n.º 4, Imprensa Nacional.

Ao introduzir esta voz *off*, Botelho reencontra uma literariedade do texto da romancista, onde um narrador onisciente comenta, tece considerações sobre personagens reais ou inventadas e disserta sobre a condição da mulher, sobre a sociedade e sobre acontecimentos políticos e históricos. A intervenção desta voz surge com alguma regularidade no filme. São ao todo vinte e quatro intervenções registadas, tanto no início de uma cena como no seu interior, servindo ora de contraponto, ora de complemento aos diálogos. Este dispositivo cinematográfico acentua, assim, ainda mais as características literárias do filme.

Ao passar do estado de projeto à realização, algumas das falas das personagens são transferidas para a “Voz da narradora”. Assim, “Uma força sentimental, uma força elevada que pede apreço a um amor sem ilusões”, frase dita por Rosalina, dá lugar à intervenção da narradora: “Rosalina observou o corpo forte e bem feito da Imperatriz. [...] reparou que Sissi cheirava a flores e que era uma força sentimental superior que apelava a um amor sem ilusões” (Botelho, 2009: 36).

A ligação entre as personagens de Rosamund e da trisavó Rosalina não só é patente, no filme, ao serem interpretadas pela mesma atriz, Ana Moreira, como também é reforçada ao pronunciar exatamente a mesma fala, respetivamente na cena 3 e na cena 4: “Ah se eu fosse um homem”. É interessante notar que, tal como em *Vale Abraão*, romance posterior de Agustina Bessa-Luis (1991), e no filme de Manoel de Oliveira, transposições durienses de *Madame Bovary* de Flaubert, as personagens femininas centrais sofrem de bovarismo, na acessão inventada por Jules de Gaultier: “faculdade do homem de se conceber diferente do que é”. Podemos, inclusive, considerar que o filme de João Botelho, *A Corte do Norte*, é de certa forma uma homenagem ao filme de Oliveira de 1992³.

3. Assim pelo menos o considera António Rodrigues: “A *Corte do Norte* talvez seja uma resposta amistosa a *Vale Abraão*, na medida em que os dois filmes, baseados em Agustina Bessa-Luis, foram concebidos e realizados como afirmações de maturidade formal” (Rodrigues, 2014). “Eu e o outro”, in *Só acredito num deus que saiba dançar*, p.39.

Depois de vários documentários e docudramas, João Botelho, com *O Filme do Desassossego*, regressa em 2010 ao universo pessoano, inaugurado com *Converso Acabada*, e à adaptação literária, antes de estrear, em 2014, *Os Maias*, *Cenas da Vida Romântica*, marco na obra do cineasta, ao assegurar-lhe uma audiência superior ao público mais restrito dos cinéfilos. O filme começa na Lisboa de 1875, através da leitura do *incipit* do romance, por Jorge Vaz de Carvalho, que emprestou outrora a sua voz de barítono à personagem do Visconde Henrique de *Os Canibais*, de Manoel de Oliveira.



Imagem 7: *Os Maias*, filme de João Botelho.

Seguidamente, o filme recua num *flashback*, a preto e branco, ao ano de 1825, antes de regressar, a cores, ao tempo da narração. É curioso constatar que, na entrevista que João Botelho dá a Possidónio Cachapa, gravada em vídeo pela Universidade Lusófona, o cineasta afirma o seguinte: “A primeira violação que eu fiz foi rebentar com o *flashback*. Eu não gosto de *flashbacks* no cinema e *Os Maias* começam no outono de 1875 e volta atrás e faz a origem da família Maia.”⁴ Ora, não só neste filme o realizador utiliza este processo cinematográfico, como também em *A Corte do Norte*.

4. Declaração transcrita de uma entrevista disponível no site da Universidade Lusófona: <https://www.ulusofona.pt/lessons/joao-botelho>.

O filme *Os Maias* não tenta ser fiel à época que o romance retrata. Não se deverá, por isso, tentar encontrar uma reconstrução realista da Lisboa oitocentista. O subterfúgio usado pelo realizador ao adotar cenários pintados pelo artista João Queirós, pintor de que fala nomeadamente João Botelho, no seu documentário de 2016, “Quatro”⁵, não se deve ao facto da capital portuguesa ser hoje muito diferente do que era, mas sim para reforçar a sensação que o espectador está perante uma leitura que só aparentemente reivindica a fidelidade ao modelo literário. Ao observar o largo do Chiado numa das 20 telas/cenários, deparámo-nos com um singular anacronismo: a existência do café A Brasileira, fundado em 1905, e, por isso, posterior ao romance e à própria morte do escritor.



Imagem 8: *Os Maias*, filme de João Botelho.

A representação deste estabelecimento poderá inclusive inspirar-se numa fotografia de Benoliel, de 1911. Numa entrevista a Alexandre Vaz, para o site *Cine Spoon*, João Botelho regista o fenómeno do desfasamento anacrónico que tem quase valor programático:

5. Cujá problemática central na apresentação do projeto é a de “Como filmar arte?”. No documentário *Quatro*, em 2016, Botelho experimenta o que ele próprio designa por “roubo” acompanhado no seu ator criador João Queiroz, Francisco Tropa, Jorge Queiroz e Pedro Tropa, duas duplas de irmãos, instituído um diálogo entre cinema e artes plásticas.

E o filme está cheio de anacronismos de propósito. Por exemplo, há uma cena, uma piada, onde uma senhora está a ler *O Capital*. Ora, *O Capital* foi publicada 25 anos depois da morte do Eça. E estas coisas são para criar estranheza. O cinema deve permitir a liberdade de cada um. Cada pessoa deve ter uma reacção única – como preferir uma personagem, ou estar mais atenta à luz, ou ao guarda-roupa. E acima de tudo, aquilo deve inquietar [...].

Apesar do que menciona, os anacronismos não deverão ser considerados unicamente como uma provocação desestabilizadora, mas sim como o reconhecimento de que, para além das contingências históricas, políticas, sociais referidas num texto publicado em 1888, o romance podia ter sido escrito mais recentemente; muito do que é descrito por Eça permanece atual.

Assim, no jantar em honra do banqueiro Cohen, este responde a Eça de uma forma que parece ecoar até aos dias de hoje (sobretudo quando Portugal ainda estava sob resgate financeiro da Troika).

Em Portugal, os empréstimos são uma fonte de receita, tão sabida, tão regular como um imposto. A única função dos ministérios foi sempre essa, cobrar o imposto e fazer o empréstimo! E assim há-de continuar. Num galopozinho muito seguro e muito direito, o país vai para a bancarrota.

Por um filme não ser redutível ao romance em que se baseia, o cineasta transforma, modifica, por vezes, em função de contingências externas. Relativamente a *Os Maias*, sendo uma coprodução com o Brasil, João Botelho teve que integrar no elenco atores brasileiros e um técnico de som. Assim, Maria Eduarda é interpretada pela atriz carioca Maria Flor, que trabalhou a sua pronúncia com uma atriz portuguesa por forma a tornar a sua origem dificilmente reconhecível. No texto de Eça de Queirós, Dâmaso afirma: “Parece incrível, uns brasileiros... Que ela na voz não tem *sutaque* nenhum, fala como nós. Ele sim, ele tem muito *sutaque*...” (Queirós, 2017: 200). Esta afirmação transforma-se no filme em: “Parece incrível, uns brasileiros! Ela

na voz tem um pouco de sotaque. Ele sim, ele tem muito sotaque.” A incerteza sobre o sotaque - a personagem tendo mãe portuguesa foi criada em Itália e em França - remete igualmente para a sua identidade ambígua, revelada progressivamente ao longo do romance e do filme. A incerteza sobre a identidade de Maria Eduarda torna-se falsidade para Carlos da Maia: “Tudo é falso, falso o teu casamento, falso o teu nome, falsa a tua vida toda...”

Mas não é só o sotaque desta protagonista que é notável no filme. Neste romance polifónico, cruzam-se várias vozes, como para melhor assinalar ironicamente o provinciano cosmopolitismo de Lisboa.

Na conversa entre Carlos e o diplomata finlandês, Steinbroken, na rua do Alecrim, Eça mistura discurso direto e indireto, enquanto no filme, e por questões de ritmo, as duas personagens dialogam usando o francês e algumas palavras portuguesas contaminadas pela pronúncia francesa.

Botelho conserva a parte final desalentada dos dois protagonistas, que reencontramos dez anos depois do outono de 1875, e a irónica e juvenil corrida de Carlos e Eça, tentando apanhar um transporte: “Vai ali um americano / Ainda o apanhamos!”

Este diálogo conclusivo do filme é visto pelo realizador como uma metáfora de duas personagens, alter-egos do escritor, tentando apanhar não o “americano”, mas sim, literalmente, Portugal. De *Conversa Acabada* a *Peregrinação*, João Botelho tem contribuído para reinventar cinematografia portuguesa.

Referências bibliográficas

- Bessa-Luís, A. (2005). *José Álvaro Morais*. A. Moutinho (Dir). Lisboa: Ministério da Cultura. Pp. 71-72.
- Bessa-Luís, A. (2008). *A Corte do Norte*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Botelho, J. (2009). *A Corte do Norte. Sinopse e diálogos do filme a partir do romance de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Athena/Guimarães Editores.
- Gonçalves, L. C. P. (2015a). Deux transpositions théâtrales de *Jacques le fataliste* dans les années 70. In *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 50. Pp. 213-224.

- _____ (2015b). “Ceci n’est point un roman” : variations théâtrales et cinématographiques de *Jacques le Fataliste*. In A. C. Santos. & M. L. Malato (Dir), *Diderot, Paradoxes sur le comédien*. Paris: Éditions Le Manuscrit. Pp.125-140.
- _____ (2015c). Un cinéma sous influence: *Le Soulier de satin* de Manoel de Oliveira. In. *Études littéraires*, vol. 45 N°3. Québec: Université Laval. Pp.163-182.
- Jorge, L. N. (1978). V – O Fatalista de Diderot: uma adaptação para o teatro. In M. J. Brillhante & L. N. Jorge (Org), *O fatalista de Diderot*. Lisboa: Moraes Editores. Pp.125-200.
- Martins, F.C. (2014). O cinema é coisa mental. In Botelho, J., *Só acredito num deus que saiba dançar. O cinema e o imaginário da arte*. Guimarães: A Oficina/Documenta.
- Queirós, E. de (2017). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. C. Reis & Cunha, M. do R. (Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional.

Filmografia

- A Corte do Norte* (2009). João Botelho. Portugal: Animatógrafo II e Filmes de Fundo.

DAR A PALAVRA – VEREDAS, DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Elisabete Marques

Não raras vezes, *Veredas* (1978), de João César Monteiro, é considerada a primeira obra fílmica de ficção a explorar em Portugal o tema dos contos ou textos tradicionais populares. Filme constituído por adaptações de textos literários que exploram essa tradição, é usualmente apreciado tendo em linha de conta uma tendência típica do cinema português a partir do início dos anos sessenta e que se desenvolverá na década seguinte: uma certa dedicação ao registo de realidades culturais e sociais de regiões de Portugal menos conhecidas, levada a cabo por cineastas como António Reis e Margarida Cordeiro. Em resumo, os dois aspetos habitualmente destacados nesta obra são a forte presença da literatura tradicional e oral e a aproximação ao registo etnográfico. Algumas pequenas notas de apresentação tornam claro esse entendimento: Vejamos, por exemplo, o texto da ficha técnica do próprio filme:

Um filme com um enredo muito pouco convencional. Uma espécie de viagem poética por alguns mitos e lendas portuguesas. De acordo com a crítica é “uma cartografia cinematográfica de Portugal”. Um homem e uma mulher vêm de Trás-os-Montes para o litoral e durante a viagem deparam-se com lendas e rochedos, províncias e obstáculos diferentes. (Ficha do produtor, 1978)

E ainda um excerto de José de Matos-Cruz:

História da Branca-Flor – a partir de lendas e figuras da mitologia popular. Raízes dum itinerário pelas origens naturais e paisagísticas, até ao coração de Portugal. Os valores (água, nascimento, roda-da-vida), as figurações (o diabo, os lobos) e as referências (o senhor, a servidão), com um estigma de justiça inadiável. (Matos-Cruz, 1999: 179)

Contudo, há exceções, como o resumo que encontramos no livro de Nelson Araújo, *Cinema Português*. Diz-se aí: “Monteiro propõe-nos uma incursão por um reino em que a literatura, a cultura popular e a paisagem se fundem para dar lugar a uma visualidade composta a partir de uma especificidade cultural” (2016: 89). Notemos que, nos dois casos anteriores, onde há uma alusão à forte presença da mitologia popular, sublinhava-se a exploração de um certo mundo autêntico e original, que tornaria *Veredas* num documento cartográfico através do qual teríamos acesso ao Portugal profundo. No resumo de Araújo, porém, existe uma maior precisão de termos. Nele já não é dada ênfase aos textos tracionais ou populares, mas à imbricação de três aspetos: a literatura, a cultura popular e a paisagem.

A razão pela qual nos interessou convocar este terceiro exemplo relaciona-se precisamente com o facto de nele se acentuar a ideia de que existe no filme o encontro de elementos díspares, e que esse encontro tem alguma relevância ou terá alguns efeitos.

Ora, se é certo que *Veredas* explora a literatura popular e oral, não é, contudo, composto apenas por esses textos, verificando-se antes a confluência de textualidades muito diversas. Mas qual poderá ser o efeito dessa montagem textual? O que poderá ela significar?

Com este texto, é nosso propósito mostrar que o filme assume características que perturbam ou, pelo menos, complexificam as descrições que insistem nas mitografias populares. Arriscaremos, pois, uma proposta de leitura: argumentaremos que *Veredas*, precisamente, dilui ou complica algumas das dicotomias pressentidas nessas descrições, tais como: popular/

erudito; oral/escrito; artesanal/técnico; antigo/novo etc. Para sustentar este argumento, trabalharemos alguns pontos que imediatamente denunciam o gesto crítico ou, pelo menos, um certo tipo de reflexão em jogo no filme de Monteiro no que diz respeito a tais pares dicotômicos.

Começaremos por apontar três aspetos que surgem já no genérico. São eles: 1) a denúncia do carácter artificioso do filme (enquanto objeto inventado por alguém); 2) a alusão a um panorama literário e a um contexto cultural distintos dos registados; 3) a apresentação de estratégias de simulação do *naïf* através de dispositivos técnicos.

Começemos pelo primeiro, que se relaciona com a seguinte frase: “um filme fabricado por João César Monteiro”. O uso do verbo “fabricar” na frase que identifica a autoria é peculiar, e, conforme verificámos, não se encontra nos filmes que precederam e sucederam *Veredas*. Os *Fragmentos de um filme esmola* (1972) eram *ensaiados* por JCM; em *Que farei eu com esta espada* (1975) lê-se “um filme de João César Monteiro”, e em *Silvestre* (1982), já no final, surge a informação “argumento, realização e montagem: João César Monteiro”.

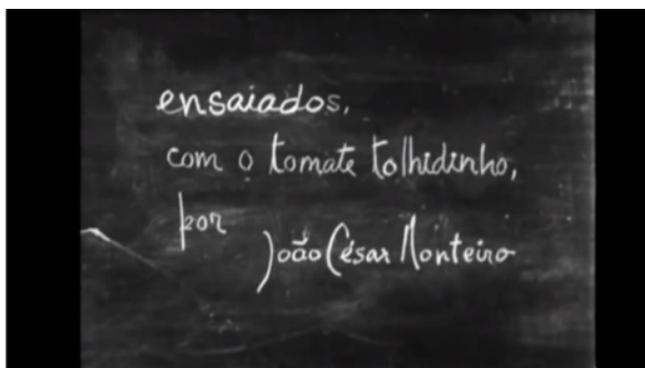


Imagem 1: *Fragments de um filme esmola* (1972).

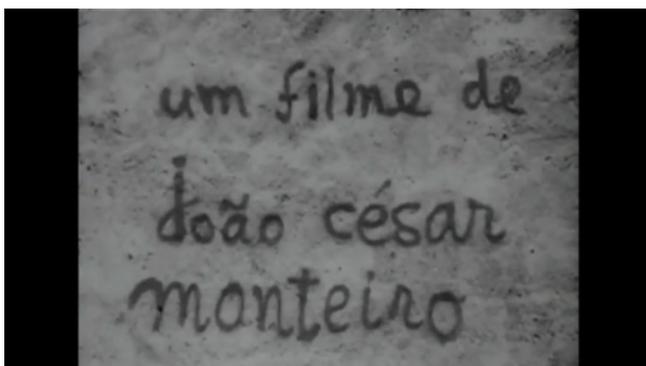


Imagem 2: *Que farei eu com esta espada* (1975).

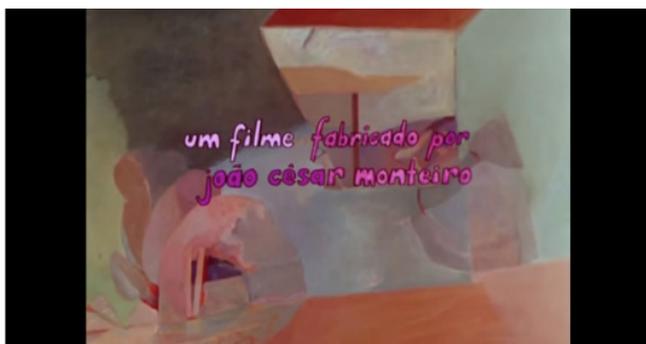


Imagem 3: *Veredas* (1978).



Imagem 4: *Silvestre* (1982).

Que o termo “fabricado” surja imediatamente no genérico de um filme com as características que *Veredas* apresenta, não será um simples acaso. Com essa asserção, sublinha-se o lado artificioso (construído, inventado, produzido) do filme, afastando-o de uma certa noção de antropologia visual ou, pelo menos, complexificando-a, bem como ao género diretamente associado, a saber, o documentário. O autor do filme expõe-se e afirma que as suas escolhas e experiências perfazem o objeto fílmico, objeto engendrado (envolvendo: enquadramento, montagem, seleção, corte, encenação etc.). Por outro lado, uma certa noção de autenticidade, presumida num objeto etnográfico, é posta em causa ou mesmo descartada. No limite, passa a existir uma tensão entre a afirmação do carácter artificioso do filme e o seu conteúdo, quase sempre associado a uma qualquer naturalidade dos modos, dos lugares (das paisagens) e dos discursos (da palavra).

O conjunto de contradições e de conflitos deste filme é igualmente expresso através da pintura que aparece no genérico. Trata-se de um quadro de Menez, com o título de um poema de Baudelaire, “Invitation au voyage”. A alusão a Baudelaire, mesmo que feita indiretamente, não será inocente, correspondendo, desde logo, à evocação de uma certa tradição literária: a modernidade. Assim sendo, a referência é duplamente expressiva, sobretudo se pensarmos nas paisagens que aparecem no filme. Se, por um lado, está nela em causa o tópico da viagem, por outro, está também a noção de *Flaneur* – aquele que deambula pela cidade para capturar a matéria sensível dos seus poemas (e a questão do sensorial, das sensações, é de máxima relevância neste contexto). A tensão residiria, pois, na menção a uma figura tipicamente moderna e urbana para tematizar uma viagem feita em contexto rural. Talvez esteja em jogo a própria figura do cineasta: o homem da cidade, cosmopolita, que, deambulando por lugares pouco familiares, procura matérias para fabricar a sua obra – com dispositivos técnicos avançados, maquinaria, equipas, atores etc.

Há uma outra característica do genérico que assinalaremos neste ponto: a letra, que aparece com um aspeto tosco, como se tivesse sido escrita manualmente, estando aí implicada uma estratégia de simulação do manual ou do *naïf* (num objeto altamente técnico). A letra do genérico reflete a tensão que atravessa todo o filme: a desordem dos pares conceptuais que fundamentam certas imagens que temos do mundo, como por exemplo aquelas que formamos através dos conceitos natural/artificial ou autêntico/inautêntico. Se pensarmos um pouco na questão da escrita, rapidamente concluiremos que escrever à mão equivale também a uma técnica. Contudo, pressupomos no manual uma relação mais profunda com o corpo (ou mais natural) e Monteiro brinca com esse mesmo pressuposto, revelando-nos as fragilidades das nossas concepções mais ou menos parciais.

A partir destes pormenores e elementos, é possível entrever um labirinto de referências e de matérias visuais, sonoras e textuais, que dificultam definições ou resumos apressados do filme. No que diz respeito à trama textual, verificamos que é composta a partir de retalhos muito contrastantes entre si e de que agora falaremos. Vejamos, então, que textos aparecem em *Veredas*. São eles:

- Encenação da *História de Branca Flor* – Extraída de *Contos Tradicionais Portugueses*, antologia organizada por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira (dois poetas do neorrealismo);
- Argumento e diálogos: João César Monteiro;
- Adaptação de textos de Ésquilo (fragmentos das *Euménides*);
- Sete textos de Maria Velho da Costa (*voz off*).

Notamos de imediato que os textos têm proveniências muito distintas, como também diferentes temporalidades. No filme, o conto popular (e a versão escolhida levanta logo algumas questões como a de saber se se trata de um texto oral ou escrito, já que corresponde a uma versão transcrita, coligida, e até talvez alterada por dois poetas neorrealistas portugueses, e não à versão de uma comunidade particular com quem Monteiro se tivesse cruzado

durante a rodagem) tanto convive com lengalengas, cantares, histórias dispersas, como também com um texto clássico (Ésquilo) ou com textos de uma autora contemporânea portuguesa (Maria Velho da Costa). Contudo, não estará em causa apenas a convivência harmoniosa destes textos no mesmo objeto. Acreditamos que, através dos processos de montagem fílmica e textual, se geram conflitos e transformações. Há vários exemplos da interferência de uns textos nos outros, embora não possamos analisar convenientemente cada caso. Daremos apenas dois pequenos exemplos, por forma a tornar perceptível o nosso argumento.

Começemos pelo caso da encenação do conto *Branca Flor*, interrompida pelos cantares das pessoas da aldeia. Nesse momento, a encenação feita por atores profissionais de um texto escrito é suspensa pelo canto, estabelecendo-se assim uma certa paridade entre atores profissionais e aldeões, e entre os diferentes registos, tempos e modos (encontro do teatro e do canto; da fábula e do quotidiano; do intemporal e do atual). E se considerarmos a introdução dos textos de Maria Velho da Costa (pequenos segmentos lidos em voz *off*, quase funcionando como separadores) e a sua articulação com os outros textos, será fácil dizer que o que está em causa é a horizontalidade entre o que é, por um lado, de tradição popular e oral e, por outro, de tradição erudita, da escrita. Ou seja, deixa de haver hierarquia entre textos das mais diversas proveniências.

Para tornar claro o modo como João César Monteiro aproveita os textos para subverter algumas hierarquias, alguns estereótipos e lugares comuns, trataremos de uma cena particular, na qual encontramos o gesto de destruição de campos distintos de ação, dizeres e pensares. Trata-se da cena em que o realizador aproveita o texto de Ésquilo (*Euménides*).

Neste segmento, um conjunto de camponesas contracena com uma atriz. As camponesas representam o papel das Erínias, deusas antigas, deusas da vingança (mas também guardiãs da justiça), e a atriz interpreta Atena. Na peça, Orestes é julgado pela deusa Atena e pelos atenienses. Orestes

assassinou a própria mãe, e está em causa decidir se esse assassinato deve ser castigado e se Orestes deve sofrer a punição das Erínias. Estas são contrariadas pelos novos deuses (Atena e Apolo), sendo-lhes negada a vingança. Mas Atena aplaca a fúria das deusas, fazendo um pacto com elas. Ou seja, esta cena corresponde ao momento em que se dá a absorção de forças ancestrais e violentas *numa certa ordem* política (da *polis*).



Imagens 5 e 6: *Veredas* (1978).

Existe certamente aqui uma dimensão alegórica. Monteiro aproveita o texto de Ésquilo para dar conta da estruturação de um mundo no qual forças ancestrais foram abafadas e postas a *laborar* a favor de uma determinada ordem pública. Tratar-se-á de uma espécie de denúncia irónica do engano e da exploração a que foram submetidas as camponesas. Estas teriam assumido um papel (o da força do trabalho) acreditando no argumento de que a harmonia da *polis* depende desta sua submissão. Monteiro diz-nos que as camponesas são as Erínias enganadas pelos novos deuses, e é desse engano que a cidade (ou a estrutura social) é erigida.

De qualquer modo, e sem que uma coisa vá contra a outra, é possível verificar outro conteúdo político. Se é verdade que Monteiro pretende criar uma espécie de paralelo entre a cena da absorção do poder das Erínias na cidade e a absorção do trabalho das camponesas na organização social, importa salientar que também ali acontece uma outra coisa: o conjunto de camponesas está a *desempenhar* (a incorporar, dizendo-o) um texto da tradição clássica. Elas interrompem, mesmo que momentaneamente, o seu modo de vida (o seu canto) para experimentar um outro.

Nesta cena, portanto, já não existe a suposta adequação das palavras ou dos discursos de acordo com o contexto (social, cultural, geográfico, temporal). O senso comum e o hábito impelem-nos a pensar nas camponesas em relação com o texto popular, oral, com o seu cantar. João César Monteiro troca-nos as voltas e põe-nas a dizer um texto escrito clássico, pertencente ao cânone literário. Para além disso, põe-nas a contracenar com uma atriz profissional, dissolvendo assim a distinção entre o profissional e o amador, o conhecedor e o ignorante, o bem-falante e o que fala mal. Os papéis comumente associados àquela comunidade de mulheres são descontinuados no objeto fílmico. Elas deixam de ser camponesas que cantam lengalengas e histórias, para serem, mesmo que temporariamente, atrizes a interpretar Ésquilo.

Se considerarmos as teses de Jacques Rancière, segundo as quais a política consiste precisamente num exercício de embaralhamento de lugares e de papéis instituídos, não teremos outra alternativa senão a de ver nestas cenas um modo politizado de fazer cinema com textos.

Em *Veredas*, Monteiro dá tempo e espaço à palavra dos anónimos, num gesto de contra-história: a história, assim nos diz Walter Benjamin, pertence aos vencedores. E avisa-nos, ele também, de que é preciso escovar a história a contra-pêlo. *Veredas* escova a história a contra-pêlo, expondo um conjunto de pessoas, dizeres e fazeres, e permitindo que cada qual possa reinventar o seu modo de expressão: interpretando textos, contos, cantando, contando histórias. Monteiro mistura tudo, reinventa os discursos ou, obrigando-os a encontrar-se, contamina-os, gerando uma narrativa inédita, fragmentária (modernista também). Talvez seja por isso que, a meio do filme, se ouve em voz *off*: “Havíamos de gerar ou perecer sem história”.

O título deste texto é “dar a palavra”. Escolhemo-lo já que o realizador, por um lado, abre espaço para a palavra dos anónimos (inventando uma antologia fílmica, uma coleção de dizeres da tradição oral) e, por outro, ainda que de forma subtil, procura desregrar a distribuição dos discursos pelos sujeitos, permitindo a estas comunidades não ficarem circunscritas a uma única forma de dizer (a um léxico, a uma sintaxe, a um formato).

Em resumo, o filme de Monteiro é uma reflexão sobre a(s) história(s), os seus sujeitos e modos de enunciação. Mas é igualmente a invenção de uma memória disruptiva, uma memória pensante feita de diversas matérias e que oscila entre o registo e a fabricação, entre o ancestral e o novo, entre a fábula e o quotidiano.

Uma memória composta de trilhos, de caminhos desviantes. Um filme feito de veredas.

Referências bibliográficas

Araújo, N. (2016). *Cinema Português - Interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do séc XX*. Lisboa: Edições 70.

Benjamin, W. (2017). *O Anjo da História*. J. Barrento (Trad.). Lisboa: Assírio & Alvim.

Matos-Cruz, J. de (1999). *Cais do Olhar*. Lisboa: Ed. Cinemateca Portuguesa.

Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions.

Filmografia

Monteiro, J.C. (Dir.). IPC (Pro). (1978). *Veredas* [DVD]. Portugal: V.O. Filmes.

SYNECDOCHE, NEW YORK: O FILME PELA FIGURA

Francisco Ricardo Cipriano Silveira

In the broadest sense, any story-telling or character-drawing must be synecdochical. Certain parts – events or traits – are picked out that form a connected thread, or show the sides of a person that shape the story. It must be the salient part of the whole for the purpose in hand.

N. Roy Clifton, *The Figure in Film* (1983: 173)

For the sake of sanity, remember: “The map is not the territory, the word is not the thing it describes.” Whenever the map is confused with the territory, a “semantic disturbance” is set up in the organism. The disturbance continues until the limitation of the map is recognized.

A. E. Van Vogt, *The Players of Null-A* (1970: 158)

1. A Espécie Pelo Género¹

Corre o ano de 2006 numa Schenectady ficcional quando o encenador de teatro Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman) – tão doente de facto como hipocondríaco – se depara repentinamente só, duplamente trucidado pela mudança da esposa, Adele, com a filha, Olive, para a distante cidade de Berlim. Negligente, egocêntrico e a partir daí também devastado, Caden recebe uma enorme quantia de dinheiro com um prémio MacArthur que reconhece o seu mérito artístico e financia futuros esforços. Obcecado em “colocar o seu verdadeiro eu em

1. Sempre que parta de uma fonte em língua estrangeira e não indique uma tradução para português na bibliografia final, a tradução da citação é da minha responsabilidade.

algo”, o protagonista adquire um armazém em Nova Iorque e começa a representar a sua existência quotidiana numa peça que pretende de realismo e honestidade brutais. Juntando aí um elenco extenso, dá instruções para que os atores vivam a sua vida exterior no próprio teatro, dentro de um estúdio que vai reconstruindo a geografia envolvente...

O incidente desencadeador de *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman; 2008) – a separação familiar – chama à memória a milenar história da literatura de diversos modos, por intermédio de citações múltiplas. Uma dessas intertextualidades leva-nos à cultura clássica, aos primórdios teóricos das figuras de estilo, ao Mito do Andrógino.

Fixada n’O *Banquete* (circa 380 a. C.) de Platão, a história chegou à atualidade através do discurso de elogio ao Amor do comediógrafo Aristófanes, que narra uma humanidade diferente no início dos tempos. Segundo o mesmo, os humanos começaram repartidos em três géneros – masculino, feminino e a união dos dois denominada “andrógino” –, além de que cada ser tinha um formato redondo, era dotado de quatro mãos e quatro pernas, dois órgãos genitais e uma cabeça com duas faces voltadas em direções contrárias. Estas criaturas podiam ainda rolar como uma bola a grande velocidade e ao longo de grandes distâncias. Usufruindo de uma força e poder enormes, este ser primordial ambicionou desafiar os deuses, escalando ao Olimpo, morada dos imortais.

Os deuses, ultrajados, mas sem quererem perder os sacrifícios, tomaram uma decisão sob a batuta de Zeus, que ordenou a divisão em dois das criaturas: “Dito e feito. Pôs-se a cortar os homens às metades...” (Platão, 2010: 53). Culminaram completamente deformados e obrigados a andar sobre duas pernas. Desse modo, foram diminuídos em poderes e aumentados em humildade e número (duplicação dos indivíduos que homenageariam os deuses). Instado a tal, Apolo tratou de moldar os corpos quase ao modelo de humanidade que conhecemos hoje. No entanto, os ajustes corporais não resolveram a angústia existencial desses seres, cuja procura incessante das almas gémeas (muitas vezes sem sucesso) se prolongou até à morte.

Num último ato, Zeus apiedou-se e voltou-lhes os órgãos sexuais para diante (antes situados nas costas; a geração acontecia espontaneamente e por ligação à terra). Ainda que pudessem então copular e regressar à sua forma anterior por instantes, a eventualidade de cada ser encontrar a metade perdida correspondia a uma agulha num palheiro. Assim, desde cedo, essa é a condição humana, a da “téssera”² ansiosa pela plenitude da sua primitiva natureza.

Para o efeito deste trabalho, o mito interessa em primeiro lugar pela possibilidade de rememorar um recurso estilístico que o próprio filme enuncia no título: a sinédoque, cuja etimologia grega do termo aponta para “compreensão de várias coisas em simultâneo”³.

Termos retóricos, originários da palavra dita e escrita, as figuras de estilo começaram a ser teorizadas ainda na antiguidade clássica⁴, podendo ser definidas enquanto “certas maneiras de dizer que expressam o pensamento ou o sentimento com energia e colorido, a serviço das intenções estéticas de quem as usa” (Lima, 2011: 596)⁵. Concretizando, através da omissão ou da repetição, do substituir ou reordenar de palavras, frases ou sons, estes recursos estabelecem uma ponte ornamentativa entre a interpretação literal e figurativa de dado discurso.

Na sua *Poética*, Aristóteles subordina ao tropo⁶ metáfora as figuras que hoje conhecemos por metonímia e sinédoque (Nowotny, 1996: 49). Não obstante as diversas perspetivas da linguística sobre a matéria ao longo dos anos, o senso comum herdou e reiterou essa posição soberana da mencionada figura, tal como o teórico literário Jonathan Culler vaticina:

2. “Dava-se o nome de *symbolon* (téssera), à metade de um dado que o dono da casa repartia com seu hóspede para que mais tarde eles dois ou os seus descendentes pudessem reconhecer o laço de hospitalidade que os unia” (54).

3. Via *Online Etymology Dictionary*: <http://www.etymonline.com/index.php?term=synecdoche> (acesso em 25 de fevereiro de 2018).

4. Para aprofundar o tema *vide* Luhtala, 2005: 50-51.

5. Ao estar ao serviço das intenções estéticas, está também das éticas, claro, acrescente-se.

6. “[...] devices for changing the basic meaning of a word are termed tropes [...]” (Boris Tomashevsky *apud* Lotman, 2001: 39).

I am suggesting, in other words, that today metaphor is no longer one figure among others but the figure of figures, a figure for figurality; and I mean this not figuratively but quite literally: the reason we can devote journals and conferences to metaphor is that metaphor is not just the literal or proper name for a trope based on resemblance but also and especially a figure for figurality in general. (Culler, 2005: 210)

Posto isto, importa referir que a presente abordagem opta por uma definição de metáfora, metonímia e sinédoque enquanto entidades específicas e distintas. Assim, a primeira pode ser entendida como uma comparação implícita entre duas ideias através de uma analogia, almejando uma semelhança semântica (Lima, 2011: 598-599). Por sua vez, a metonímia assenta na designação de uma realidade por meio de outra realidade relacionada com a primeira, por contiguidade ou proximidade (Nerlich, 1999: 201).

Já a sinédoque, muitas vezes considerada uma variante da segunda, baseia-se numa relação de compreensão/subordinação entre termos (201). Isto é, consiste na substituição de uma palavra por outra a partir de uma relação de escala, designando o mais extenso pelo mais restrito, o todo pela parte, o plural pelo singular ou o preciso contrário da parte pelo todo, do singular pelo plural, etc. Exemplificando, na frase “Pôs-se a cortar os homens às metades”, a espécie (humanidade) é nomeada pelo género (masculino: “os homens”)⁷, o que corresponde a uma sinédoque generalizante (de compreensão/inclusão)⁸.

Recorrendo ao próprio filme, é sintomático do sexismo vigente que a troca de “os homens” por “as mulheres” ainda hoje não consiga funcionar no mesmo mecanismo sinédóquico de generalização, pois Caden Cotard é, também ele, uma parte expressiva desse todo que objetifica – algo transposto na sua

7. Neste capítulo do trabalho e com a citação do Mito do Andrógino, decidi adaptar a sinédoque da espécie pelo género aos propósitos desta investigação, a pensar no filme em análise. Com efeito, na formulação tradicional, género refere-se a uma unidade de taxonomia referente à classificação científica (hierarquicamente superior e mais abrangente que “espécie”) e não a uma aceção de sexualidade como aqui e n’O *Banquete*.

8. No espectro oposto, existe o subtipo “particularizante” (de exclusão/decomposição). Vide Lopes, 2000: 259-262.

exímia incapacidade de se colocar no lugar do outro. Perante o descalbro amoroso com Adele, as relações do protagonista com a segunda esposa, Claire, e com a intermitente amante de longa data, Hazel, representam um eco da postura e das situações que instigaram o fracasso com a primeira. Caden não sabe senão recriar e espelhar os pressupostos da sua miséria, algo exposto nos constantes planos em que fita zonas de corpos femininos sexualizadas. A solidão da personagem anda de mãos dadas com a ideia de mulher enquanto ícone do supremo “outro” e apenas de modo tardio se consciencializará de tal. Ao interpretar o papel secundário de Ellen, da inerente marginalização de uma empregada de limpeza, o envelhecido Caden vai tornar-se no que esteve constantemente a sabotar: compreender cada e todo o ser humano como um andrógino.

Ainda antes de adentrar na obra de Kaufman e na especificidade de *Synecdoche, New York*, há que recortar um panorama da ligação teórica entre literatura e cinema como justificação contextualizadora. Desde muito cedo na história do meio, houve estudos sobre a adaptação de obras literárias ao grande ecrã e acerca da construção de uma gramática fílmica. Ultrapassando ingenuidades, exercícios forçados de dizer que o plano corresponde à palavra e a cena à frase, durante a década de 20 do século transato o Formalismo Russo procurou sistematizar uma aproximação entre linguagem e cinema, passando pela “tradução em imagem de tropos linguísticos” (Boris Eikhenbaum *apud* Stam, 2005: 29). Os anos 60 constituíram um marco importante com a ascensão da semiótica e do estruturalismo, com as decorrentes investigações de teóricos como Umberto Eco, Roland Barthes ou Pier Paolo Pasolini. Este último, por exemplo, conceptualizou os “cinemes” como unidade mínima da linguagem cinematográfica em analogia com os fonemas (Stam, 2005: 34).

Sendo o cinema uma arte em que o significado provém de um “ongoing process of comparison of what we see with what we don’t see” (Monaco, 2000: 168-169), um termo literário como a sinédoque encontra equivalência em motivos visuais tais quais grandes planos de pés em marcha para represen-

tar um exército (167). De obras sobre a tradução intersemiótica de figuras de estilo, destaca-se o livro *The Figure in Film* (1983) em que o autor, N. Roy Clifton, experimentou aplicá-las à crítica e à análise fílmica. Começando por definir dezenas delas – eclipse (intimamente relacionada com a montagem), anadiplose, antítese, hipérbole, etc. – para depois apresentar paralelismos cinematográficos, este trabalho carece, contudo, de um complemento mais concentrado em determinado filme ou cineasta.

Ademais, no capítulo sobre o recurso estilístico em estudo, Clifton indica como um dos seus empregos possíveis a “estrutura sinedóquica”, ou seja, o uso “in the build of the story” (Clifton, 1983: 180). Denota, porém, uma tendência de grande prendimento à imagem em exclusivo, algo que pretendo desconstruir. Com efeito, as figuras de linguagem são originárias do texto literário, mas transcendem-no, assumem-se sobretudo modos de desenvolver e organizar o raciocínio, tendo nessa medida uma facilidade enorme em migrarem para as estruturas estéticas de outros meios⁹.

Em concomitância com a designação “figuras de estilo”, muitas destas nomeiam-se também enquanto figuras de pensamento e este termo utiliza-se precisamente para focar um determinado arranjo conceptual¹⁰ em detrimento ou a par de aspetos linguísticos imediatos¹¹. Embora estejamos acostumados a afirmar que determinado enredo é metafórico ou que se alicerça numa personificação, estratégias como a sinédoque, de uso raro no discurso quotidiano, são ignoradas a esse nível amplificado.

9. As pinturas minimalistas do estadunidense Byron Kim (1961-) sobre as identidades raciais ilustram-no paradigmaticamente. Na sua série *Synecdoche*, iniciada em 1991 e já com quatrocentos painéis, recria a cor da pele de todas as pessoas que posam para ele, correspondendo cada mosaico monocromático a uma delas. Num toque de humanização, Kim legenda um a um os painéis, com o nome do respetivo modelo que lhe deu vida. Vide espaço online do *National Gallery of Art*: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.142289.html> (acesso em 25 de fevereiro de 2018).

10. “The figure of thought occurs when irony extends across a whole idea, and does not just involve the substitution of one word for its opposite. So, ‘Tony Blair is a saint’ is a figure of speech or verbal irony if we really think that Blair is a devil; the word ‘saint’ substitutes for its opposite. ‘I must remember to invite you here more often’ would be a figure of thought, if I really meant to express my displeasure at your company. Here, the figure does not lie in the substitution of a word, but in the expression of an opposite sentiment or idea” (Colebrook, 2008: 9).

11. “The difference between a figure of thought and a figure of speech is that the figure of thought remains even if the order of the words is changed, whereas a figure of speech cannot remain if the word order is changed, although it can often happen that a figure of thought is in conjunction with a figure of speech [...]” (Capella, 1977: 199).

Nessa senda, apesar de *Synecdoche, New York* concretizar um caso raro em que o mencionado recurso concretiza todo o objeto fílmico, é prudente, dadas as incontáveis obras cinematográficas realizadas até hoje, pensar na existência de outros filmes ou realizadores que inconscientemente ou conscientemente o fizeram/fazem de forma obsessiva – como aludido, abre-se uma via de investigação a partir daí.

Da mesma maneira que o Mito do Andrógino permite em simultâneo citar uma expressão sinedóquica e refleti-la pelo seu cerne temático e diegético, há neste caso de estudo uma espécie de adaptação intersemiótica não de uma narrativa ou de um romance, mas de uma técnica de raiz literária que é também um universo de significação. Em suma, o recurso linguístico é ele próprio a história e não só um modo de a explicar ou modelar.

Perspetivando a figura de pensamento como uma ponte entre a literatura e o cinema, o alvo deste trabalho é menos a palavra transformada em imagem e mais um conceito de humanidade, uma profunda simbiose entre forma e conteúdo. Primeiro na obra de Charlie Kaufman, depois na particularidade de *Synecdoche, New York*, proponho-me cogitar o “porquê” e o “como” da sinédoque.

2. O Plural Pelo Singular

“It occurred to me that every work of art is a synecdoche, there’s no way around it. Every creative work that someone does can only represent an aspect of the whole of something. I can’t think of an exception to that...” (O’Hehir, 2008)¹², diz Charlie Kaufman sobre o título do filme. Ainda que as suas palavras tenham pertinência, devemos entender a sua assertividade como um manifesto artístico. De facto, recuperando o filósofo Noël Carroll, um plano de Philip Seymour Hoffman em *Synecdoche, New York* retrata categoricamente um homem (o termo geral), fisicamente o próprio ator (o membro específico) e nominalmente a personagem Caden Cotard (Carroll,

12. Entrevista disponível em: https://www.salon.com/2008/10/24/kaufman_3/ (acesso em 25 de fevereiro de 2018).

1996: 46-48). Em analogia, afirmar que qualquer obra de arte é uma sinédoque aceita-se, mas essa ideia não nos permite sair de um sentido lato, vago, indeterminado (irônico que o protagonista se revolve nessa lama!) e em encadeamento urge escavar a filmografia de Kaufman, procurar nela linhas de leitura, articulá-las com o contexto social envolvente.

Assentes os pressupostos, a obra do argumentista/realizador estadunidense toma a mente humana como tema nuclear. Os seus típicos protagonistas, situados em espaços urbanos da contemporaneidade ocidental e enleados numa crise de meia-idade, são homens, brancos, com cerca de quarenta anos e de classe média(-alta). Paradoxal e autodestrutivamente, reagem à angústia da dissolução do “eu”, à adjacente dificuldade em pensar o todo, com o antídoto venenoso de fugir à impermanência com mais impermanência. Isto é, perante uma sociedade de materialidade “líquida”¹³, perspetivam o corpo e a identidade como prisão e organizam uma evasão que perpetua as premissas da sua desgraça. Assim, para estas personagens, “a desistência precede a essência”. Trucidadas e enfastiadas com a necessidade do verbo “estar” num presente espetacular em que não há tempo para chegar a “ser”, abdicam de si mesmas, projetam a sua vitalidade e edificam um novo sistema existencial num mundo de *alter egos*.

Ilustrando, em *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999), um marionetista falhado e sedento de reconhecimento encontra um portal que leva à mente do ator que intitula o filme. Decorrente disso, várias personagens têm a possibilidade de estar dentro dela pelo menos durante 15 minutos, experimentando a corporeidade de outrem e podendo manipular a “protean figure that we call John Malkovich” como uma marioneta. O mecanismo sinédico tem como ponto auge o momento em que a própria vítima se adentra pelo portal e desperta numa dimensão em que todas as faces e timbres constituem uma reprodução de si.

13. Expressão utilizada pelo sociólogo polaco Zygmunt Bauman (1925-2017) para conceptualizar a omnipresente fugacidade dos tempos contemporâneos: ao nível de emprego, relações interpessoais, valores, posição política, orientação sexual, entre outros.

No caso de *Adaptation*. (Spike Jonze, 2002), o metalinguístico argumento de Kaufman persiste na exteriorização da mente, passando o processo de escrita do guião, por norma anterior e invisível ao filme, para a própria diegese, cabendo a Nicolas Cage encarnar Charlie. O *writer's block* que afetou o cineasta ao tentar adaptar a obra literária *The Orchid Thief* (Susan Orlean; 1998) para o grande ecrã é exposto na criação de um gémeo fictício que, numa confusão hiper-real, também creditou extradiegeticamente: Donald Kaufman (Nicolas Cage). Através de uma sinédoque – dois indivíduos idênticos em aspeto e (não tão) opostos na personalidade – representam a solitária grafia de um argumento. O conflito interno, o puxar de cordas entre vias de escrita possíveis torna-se assim visível.

Por sua vez, *Eternal Sunshine Of The Spotless Mind* (Michel Gondry; 2004) confronta-nos com um dispositivo capaz de apagar memórias do cérebro. Este alude, pelo seu uso, à fragilidade e à efemeridade das relações interpessoais numa sociedade que entorpece as mágoas no terreno digital da “solidão em conjunto”. Quando Joel descobre que a namorada Clementine o decidiu extinguir das suas recordações, recorre ao mesmo procedimento cirúrgico com igual finalidade. A partir daí, o filme desenrola-se pela perspectiva da mente de Joel e Kaufman usa um mecanismo sinedóquico com a presença do protagonista dentro das suas próprias memórias. Avistamo-lo aí com dois corpos¹⁴, sublinhando-se assim a subjetividade e o constante devir do passado aos olhos do presente – daí que Joel se arrependa e tente salvar as lembranças de Clementine noutras em que esta nunca esteve.

Já o mais recente *Anomalisa* (Charlie Kaufman e Duke Johnson, 2015), uma animação *stop-motion* de fantoches literais, foca-se na solidão do egocêntrico Michael Stone, perito em serviço ao cliente, que viaja de Los Angeles até Cincinnati para uma conferência de promoção do seu mais recente livro. O protagonista faz estadia no hotel Fregoli, sendo o seu isolamento e tédio sublinhados pelo facto de todas as outras personagens possuírem voz e

14. Trata-se ainda de um exemplo da multiplicação de seres, objetos e lugares que o realizador Michel Gondry trabalha até à exaustão nos seus vídeos musicais. Vide os casos de “Star Guitar” para os The Chemical Brothers em 2001 e “Come Into My World” para Kylie Minogue em 2002.

rostos iguais entre si. Apenas Lisa, com quem desenvolve uma melancólica e fugaz experiência amorosa, representa uma exceção momentânea a essa norma “industrial” – uma num milhão é um milhão para um. A existência extradiagética de uma “desordem de Fregoli”, na qual o afligido acredita que vários ou todos à sua volta se resumem a uma pessoa disfarçada no seu encaixe, constitui um exemplo paradigmático da figura de pensamento, de uma síndrome sinedóquica.

Dito isto, a megalômana contenda de Caden Cotard pelo seu “true self” dificulta-se num mundo pós-moderno¹⁵, em que a cisão em duas metades do Mito do Andrógino se repetiu numa explosão corporal em estilhaços, como se tivéssemos desafiado os deuses uma vez mais. Numa subjetivação e fragmentação supremas, as questões de gênero constituem apenas uma migalha de vidro para pensar Charlie Kaufman e *Synecdoche, New York*. É nessa lógica que a presença de Caden no filme se inicia com um plano que mostra somente a sua cabeça deitada, refletida por um espelho, e que também este último ocupa apenas parte do enquadramento. Numa postura antinarcísica (Deming, 2011: 198), o protagonista hesita em abrir os olhos perante o reflexo rotineiro da sua irrealização pessoal. Ademais, o radiodespertador sublinha a monotonia da mudança ao anunciar a chegada de mais um outono: tudo se altera em tamanha velocidade, que a percepção homogeneiza os acontecimentos em autodefesa identitária. Desta feita, repentinamente, Caden acorda desse “coma” no dia número um da estação da decadência e do envelhecimento, assimila em frustração a última metade da sua existência.

15. “Let us take as an example one of the most influential writers on postmodernism, Fredric Jameson. The phrase ‘multi-phrenic intensities’ is his and [...] It refers to a breakdown of individuals’ sense of identity through the bombardment of fragmented signs and images which erode all sense of continuity between past, present and future, all teleological belief that life is a meaningful project. In opposition to the notion that life is a meaningful project, here we have the view that the individual’s primary mode of orientation is an aesthetic one, and like the schizophrenic she/he is unable to chain together the signifiers and instead must focus on particular disconnected experiences or images [...]” (Featherstone, 1995: 44).

O facto de se ver a si mesmo pressagia as condições da sua sempre futura peça performativa, a duplicação triplicada *ad infinitum* de alguém que deve fazer de Caden, de alguém que deve fazer de Caden a fazer de Caden... Esta recorrente fragmentação de um todo em partes iguais nos filmes de Kaufman leva à impossibilidade de um puzzle completo. Como formá-lo sem peças diferentes?

Confluindo o anseio de “identidades compósitas”¹⁶ de Amin Maalouf com o “líquido”¹⁷ momento histórico proposto por Zygmunt Bauman, *Synecdoche, New York* ensaia o sempiterno sonho de imortalidade humana (pela arte) numa só figura. Terminado no ocidente qualquer sistema de cariz feudal em que os papéis sociais estavam definidos *a priori*, a ascensão e o domínio de um neoliberalismo atroz incute na psique dos cidadãos a ideia ilusória de uma pura meritocracia. Com efeito, os protagonistas de Kaufman, neste caso Cotard, vivem com esse fardo existencial reforçado de, no fundo, se autocondenarem por tudo e todos – daí (parcialmente) que surjam tão apolitizados na busca dos seus propósitos.

Proponho que a filmografia do cineasta encontra em *Synecdoche, New York* um epicentro do seu uso neurótico da figura de pensamento em estudo – a tal não será alheio o facto de ser o primeiro filme por ele realizado (único a solo) e o inerente poder para explorar as suas sensibilidades sem contenção. Desvendam-se nesta obra cinematográfica (fazendo jus à etimologia de “compreensão de várias coisas em simultâneo”, “Schenectady” é substituído pelo semelhante sonoro *Synecdoche* no título) vários usos sinedóquicos: Caden representa a humanidade, como mencionado; a sua existência é refletida em desenhos animados numa televisão; o diário da filha retrata a

16. “Every individual is a meeting ground for many different allegiances, and sometimes these loyalties conflict with one another and confront the person who harbours them with difficult choices. In some cases, the situation is obvious at a glance; others need to be looked at more closely” (Maalouf, 2003: 4).

17. “[...] what reads like a bid to deploy ‘fluidity’ as the leading metaphor for the present stage of the modern era. [...] liquids, unlike solids, cannot easily hold their shape. Fluids, so to speak, neither fix space nor bind time. While solids have clear spatial dimensions but neutralize the impact, and thus downgrade the significance, of time (effectively resist its flow or render it irrelevant), fluids do not keep to any shape for long and are constantly ready (and prone) to change it [...]” (Bauman, 2000: 2).

presença ausente desta para o protagonista; o tempo que passa entre as 7h e 43m e as 7h e 45m alude à percepção efêmera da vida quando a personagem principal está à beira da morte, etc.

Desta forma, e porque o filme oferece resistência a uma análise concisa ao tomar empaticamente o ponto de vista fragmentado de Caden, a seguinte análise centrar-se-á no micromundo que este vai construindo como reflexo da sua vivência, de Nova Iorque, do planeta. Como argumentarei, o seu eterno *work in progress* evolui não para uma parte pelo todo nem para um todo pela parte, mas sim rumo a uma trágica negação de sinédoque.

3. O Todo Pelo Todo

“I can’t get excited about... You’re restaging someone else’s old play, it just... There’s nothing personal in it”; “But what are you leaving behind? You act as if you have forever to figure it out”. Duas frases críticas da esposa Adele acerca da reencenação do clássico *Death Of A Salesman* dão azo a mais uma pedra no charco existencial em que Caden Cotard desperta aos quarenta anos de idade. Tudo em *Synecdoche, New York* se cifra *souvenir* do seu medo de morrer insignificante. Desde correio, títulos e temas de peças, notícias em jornais e na rádio, uma casa que arde durante décadas a reflexos televisivos de alguém tão arruinado que só consegue ver projeções da sua miséria, ou ao próprio perecimento das poucas pessoas que dele libertavam resquícios de significação. Até a fotografia está doente, invadida por um ligeiro tom de verde vomitado (o fantasma de uma filha chamada Olive) e por um cinzento gélido como se uma nuvem de fumo nunca deixasse de pairar.

Caden já acordava na compressão temporal de cada rotineiro pequeno-almoço, algo expresso em elipses aparentemente dentro da cena¹⁸, em dias que aceleram e saltam numa simples sequência de leitura de jornal, repetição desse ato, prazo de validade ultrapassado, anúncio de rádio e nova leitura de jornal. Ainda assim, é a fuga de Adele e Olive para Berlim, conjugada com

18. Definindo cena enquanto unidade espacial, temporal e de ação, o que observamos trata-se na realidade de múltiplas cenas e de uma sequência, pois o efeito pretendido de estabilidade e continuidade cronológica é ilusório (passa, por exemplo, pela manutenção do mesmo vestuário).

o referido discurso que a esposa herda do Romantismo – a errónea apologia do génio individual em detrimento de um processo de adaptação artística tomado como inferior e imitativo (Hutcheon, 2006: 3-4) –, que lança Caden numa espécie de totalitarismo autoimposto.

Suscitada a angústia para tal, geram-se também condições financeiras:

Dear Mr. Cotard, it is my pleasure to inform you that you have been named a 2009 MacArthur Fellow. It is our hope that you will use your newly found financial freedom to create something unflinchingly true, profoundly beautiful and of unremitting value to your community and to the world.

Sentindo-se obrigado a arquitetar algo que impressione o seu ego, Adele e o campo da arte, Caden opta por fixar a sua “massiva”, “intransigente” e “honesta” peça num armazém algures no Theater District de Nova Iorque, para que seja vista por pessoas “who matter”. Num mecanismo sinedóquico em sintonia com o seu sobrenome de “cadáver andante”¹⁹, o espaço que o herói adquire também está em ruínas. Além disso, ocupa um lugar geográfico central sincrónico com a inabilidade de Caden em descentrar-se da sua depressão.

É nesse mesmo solipsismo que se começa a desenhar um erro trágico. Partindo do extrafílmico, o prémio MacArthur baseia-se numa quantia de aproximadamente \$500.000, mas, no universo distorcido e onírico de Caden, surge infinito, permite expandir o armazém e o número de atores ao longo de quatro décadas. O desfazimento com o real materializa-se no seu projeto wagneriano de uma obra de arte total mesclada com a redundância autobiográfica de *Tristram Shandy* escrita por Laurence Sterne²⁰; contudo,

19. A síndrome de Cotard designa um transtorno psicológico em que o indivíduo acredita estar morto ou a caminho disso, com os órgãos internos a apodrecer.

20. O romance *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (dois volumes publicados em 1759 e outros sete até 1767) incide nas constantes tentativas frustradas da personagem-título em escrever e narrar a sua autobiografia. A procrastinação, o enleio e a costura de um contexto envolvente são de tal modo abundantes que esta só chega ao seu nascimento no terceiro volume.

Caden quer a todo o custo que o seu ideal artístico seja a própria obra sem cedência, que a ficção (a parte) se torne a realidade (o todo). Quando, durante uma visita de Cotard a Berlim para encontrar Olive, nos deparamos com um quadro de Piet Mondrian no lixo, talvez Charlie Kaufman esteja a proclamar a impossibilidade de arte universal que o pintor modernista tanto defendeu (Meecham, 2005: 55). O protagonista vai ainda mais longe: ele mesmo quer ser o universo.

Com efeito, o filme ilustra este último problema através de uma repetida sinédoque visual – figura de estilo – que na verdade é uma negação sinédóquica enquanto figura de pensamento. No primeiro caso, a cabeça de Cotard avista-se de uma perspectiva traseira que o confronta com um largo número de atores à sua frente. Em termos conceptuais, porém, as considerações sobre a inevitabilidade da morte que o protagonista tece ao coletivo aparentam, pelo seu rosto cabisbaixo e introspetivo, resumir-se a um monólogo autocomiserativo.

Alguns minutos depois, passados já dezassete anos, a cabeça do protagonista é captada de igual modo, agora perante uma série de notas. Obstinado com uma “brutal truth”, Caden brama que as escreverá diariamente, indicando aos atores o que lhes aconteceu no mais recente dia das suas vidas. Para uma peça que se propõe retratar o espectro multifacetado da existência humana, estas são de modo invariável amarguradas: “Your wife just had a miscarriage”, “You were raped last night”, “You lost your job today”. Criticado face à demora em terminar a obra e apresentá-la a um público, exclama prepotentemente que recebe as notas do “seu deus” e que encontrará algum ator para encarnar também a sua miséria.

Em ambos os casos, destaca-se a visão ditatorial de Cotard (completa antítese do “banho comunal” que antes referira como meta), a tentativa de limitar os demais a uma *persona* que ele escolhe, a espelhos refletores de uma profunda angústia que não entende. No entanto do criar da peça – sempre em redefinição e expansão ao imitar cada novo evento quotidiano do protagonista –, vai sugerindo títulos sem nunca se decidir por um, na

mesma medida em que não consegue fixar uma sinédoque e terminar a encenação. Neste espectro, importa que o procrastinar até à morte não resulte de qualquer vontade de um projeto experimental, mas sim de um bloqueio criativo permanente – “I know how to do this play now...”, diz Caden antes de a morte o interromper (repete frases idênticas previamente a essa ocasião, sem que consiga levar as epifanias a bom porto).

Por sua vez, o trabalho artístico da esposa Adele estabelece um contraponto realizável com a utopia de Cotard. Enquanto o protagonista se vê incapaz de fixar um sentido para tudo a partir de todos os ângulos, as pinturas que esta desenvolve, progressivamente microscópicas, constituem um recorte do mundo, são praticáveis sem deixar de capturar a experiência humana. Isto é, o seu foco em algo preciso torna o universo manejável²¹. Além disso, a sua individualidade não subjuga inúmeros seres humanos ao seu interesse maníaco.

Depois de seguir o protagonista, em segredo, durante duas décadas, um indivíduo chamado Sammy apresenta-se num *casting* para encarnar Caden e é aqui que um dos desacertos fundamentais na construção da peça se adensa. A partir desse momento, o herói assume o desejo de reproduzir os constantes novos acontecimentos da sua existência no armazém e a criação ganha contornos abismais de autorreflexividade, causando esta uma redundância de escopo crescente. A estrita e exclusiva ligação entre “verdadeiro” e “literalidade” que a personagem determina leva-a a querer replicar o todo na sua totalidade. Cedo, é preciso uma Hazel assistente número dois (Tammy), é preciso um “Sammy” a fazer do Sammy que faz de Caden... A regra é cingirem-se a essa periferia, a marionetas do diretor teatral, seja qual for a camada. Em concomitância, claro está, alinha-se um impedimento lógico mapa-território de reprodução do mundo num armazém desdobrado num

21. Uma frase do “livro-fonte” de Susan Orlean que Kaufman reproduz em *Adaptation*. aplica-se na perfeição: “There are too many ideas and things and people, too many directions to go. I was starting to believe that the reason it matters to care passionately about something is that it whittles the world down to a more manageable size”.

armazém desdobrado num armazém... Regressão infinita – o labirinto hiper-realista e psicótico do protagonista está patente nessa *mise en abyme*, nesse dilúvio de realidade e ficção indistinguíveis.

Noutra vertente, ao ser admitido na peça, o primeiro Sammy afirma-se como augúrio de Caden, alertando-o indiretamente para os seus becos existenciais. Daí que, logo durante a audição, na qual o objetivo final seria uma completa colagem ao protagonista (prolongar a sua paralisia), a nova personagem revele uma enorme capacidade expressiva e empática de se colocar no lugar de Cotard. Este concede-lhe o papel num rosto e dicção indiferentes, mostrando apenas uma certa estranheza com o conhecimento biográfico do persecutor secreto.

No seu discurso de então, Sammy cava a brecha número um, sugerindo o todo que pode provir da pequenez gigante de uma relação amorosa (se Caden se oferecer num esforço simbiótico a Hazel):

Because I've never felt about anybody the way I feel about you. And I wanna fuck you until we merge into a Chimera, a mythical beast with penis and vagina eternally fused, two pairs of eyes that look only at each other, and lips, ever touching. And one voice that whispers to itself.

Enquanto o profere, a câmara capta-o frontalmente e com várias fotos de faces humanas em pano de fundo, na parede – em antítese a Caden, um plano sinedóquico, quer como figura de linguagem, quer como figura de pensamento.

Apesar dos esforços de Sammy em indicar um “caminho”, o protagonista persiste no egocentrismo ao ser informado da presença de Adele em Nova Iorque. Primeiro, numa variação das suas (falsas) sinédoques visuais, observamo-lo, lateralmente, perante botões de um elevador, que se recusa a abrir em resposta ao pedido de um indivíduo idoso que chegou atrasado. Depois, confundido por uma empregada de limpeza chamada Ellen, Caden ganha acesso ao apartamento da ex-esposa ausente. Embora este verdadeiro

“outro” nunca visto durante o filme constituísse uma hipótese terapêutica de se redefinir por uma interpretação psicologista, Cotard começa por reprimi-lo. Não obstante a limpeza da casa e o facto de assinar uma carta para Adele com o nome “Ellen”, faz e fala dele mesmo: “I won a MacArthur Grant. And I’m mounting a play which I think is gonna be pure and truthful”. Nessa medida, na peça, o diretor teatral oferece esse papel secundário a uma tal Millicent Weems, cuja vasta carreira de representação, enquanto “atriz-personagem”, surge num plano como o de Sammy durante o *casting* – também ela procura desbloquear Caden.

O duplo do protagonista prossegue no seu intento de tornar a peça exequível – “This is not a play about dating. It’s about death”, diz a um ator –, mas o herói insiste na expansividade: “It is a play about dating. It’s not a play just about death. It’s about everything. Dating, birth, death, life, family... all that”. Ignorado, Sammy volta a superar Cotard, concretizando a tentativa falhada de suicídio deste: “I’ve watched you forever, Caden. But you’ve never really looked at anyone other than yourself. So watch me. Watch my heart break...”.

Expectavelmente, a personagem principal preocupa-se mais com a “não-imitação” de Sammy nesse instante, ainda que, por fim, algo comece a mudar dentro de si. No funeral do ator, afirma:

I know how to do it now. There are nearly 13 million people in the world. I mean, can you imagine that many people? And none of those people is an extra. They’re all leads in their own stories. They have to be given their due...²².

Embora continue a levar a ideia de representar o todo demasiado à letra, apreende a secundarização que sempre fez dos demais.

22. Ao afirmar que “existem treze milhões de pessoas no mundo”, Caden abre linhas de leitura interessantes. Tanto pode estar a referir-se de forma sinedócica à população de Nova Iorque como aventa um extermínio da humanidade no seu futuro distópico.

É sintomático que, finalmente, se entregue aos sentimentos por Hazel, mas fá-lo demasiado tarde e acaba como herói trágico, porquanto a amante perece após passarem uma única noite juntos. Dentro da mesma lógica, Caden continua a amadurecer na desgraça e decide juntar à alteridade libertadora indícios de “destotalização” da obra teatral: “It will all take place over the course of one day. And that day will be the day before you died. That day was the happiest day of my life...”.

Petrificado por óbitos múltiplos e pela exaustão da velhice, o protagonista já não consegue reverter a consequência das suas escolhas e cede o papel de Caden e de diretor a Millicent, passando ele a ser a periférica Ellen. Logo, numa nova encenação do funeral de Sammy dirigida por Weems, as palavras atribuídas a um padre articulam a angústia que Cotard gostaria de conseguir articular: “[...] And for just as long I’ve been pretending I’m okay [...] Maybe because no one wants to hear about my misery, because they have their own”.

Não mais alguém capaz de desejar a infelicidade do “outro” só para lhe ser necessário²³, Caden desperta para a morte aos noventa anos²⁴ sob a orientação de Millicent, através de um auricular. Neste instante, se alguma sinédoque se concretiza no filme em termos estruturais, será antes de mais o universo expresso pelo indivíduo. Caminhando decadente pelos armazéns arruinados e entre incontáveis defuntos, a história da personagem principal compreende-se como a de um homem que avançou um minuto na mente em cinco décadas de vida. A relativa subliminaridade com que uma destruição civilizacional agora consumada se foi desenrolando fora da infraestrutura teatral ao longo do filme, precisamente por só ser sugerida, sublinha a indiferença do protagonista e da humanidade em geral. Perante ecos de bombas, pessoas com máscaras de gás, grupos desesperados com o caos exterior, a pedir refúgio nos armazéns, não há motivos, não há palavras. Há talvez a

23. Num período do filme em que Hazel se encontra casada e mentalmente estável, o protagonista, destroçado, assente: “I don’t want you to be okay. I mean, I do, but it just... It rips my guts out”.

24. No argumento (versão de julho de 2007), Caden é identificado como tendo quarenta anos no início do filme (2005). Os últimos instantes da obra situam-se em 2055, algo que não é explícito na diegese. O guião de Kaufman está disponível em: http://www.beingcharliekaufman.com/index.php/scripts-writing/scripts-writing/film-scripts/page-2?category_id=1 (acesso em 25 de fevereiro de 2018).

explicação de um homem que não quis saber. Na pele da parte “Cotard”, há a existência de um “eu” como primeiro mundo a pressupor a hierárquica existência desistência de um terceiro.

Sentado como Ellen ao lado da sua ficcional mãe empática, Caden fita os muitos apartamentos habitados por sonhos e pensamentos que jamais irá conhecer. Pelo ato melancólico de repousar a cabeça no ombro da “outra”, assume que na periferia da sua vivência encontrar-se-á sempre o centro do mundo de alguém²⁵. Consciencializando-se em definitivo hipónimo “little person”²⁶ do hiperónimo²⁷ “humanidade”, o protagonista desvanece no cinza trágico de ter sido figurante da sua própria vida. A nunca concluída obra de arte, essa, sucumbiu na impossibilidade do todo pelo todo.

Referências bibliográficas:

- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity.
- Brinton, L. J. (2000). *The Structure of Modern English: a Linguistic Introduction*. Amesterdão: John Benjamins Publishing Company.
- Capella, M. (1977). *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts: the Marriage of Philology and Mercury*. William Harris Stahl, Richard Johnson & Evan Laurie Burge. (Trad.). Nova Iorque: Columbia University Press.
- Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clifton, N. R. (1983). *The Figure in Film*. Londres: Associated University Presses.

25. “[...] Periphery is an illusion of individual consciousness. Each of us in our own mind is the center of the universe, and everything falls off in direct relation to its proximity or importance to us. But if you move to the periphery of your own existence, you find it to be the center of someone else’s. Now I feel a responsibility to Keith. I can’t dismiss him anymore. I’m not sure I like that. Maybe it’s easier to see people as peripheral. Maybe that’s why we do it. It’s a weird and daunting experience to let other people in their fullness into our minds. It is so much easier to see them as serving a purpose in our own lives [...]” (Kaufman, 2008: introdução). Disponível em: <http://therumpus.net/2010/12/synecdoche-new-yorkthe-shooting-script/> (acesso em 25 de fevereiro de 2018).

26. Referência à canção “Little Person” presente na banda sonora do filme. A letra de Kaufman traduz uma sinédoque textual: “I’m just a little person / One person in a sea / Of many little people [...]”.

27. “Hyponymy is a relation of inclusion or entailment. A superordinate term (or ‘hypernym’) includes a set of cohyponyms [...] For example, the referents of the superordinate term red include the referents of the cohyponyms scarlet, crimson, vermilion, pink, maroon, and so on. In contrast, a hyponym entails the superordinate term, but not vice versa: vermilion entails red, though red does not entail vermilion” (Brinton, 2000: 135).

- Colebrook, C. (2008). *Irony*. Londres: Routledge.
- Culler, J. (2005). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londres: Routledge.
- Deming, R. (2011). "Living a Part: *Synecdoche*, New York, Metaphor, and the Problem of Skepticism". In David LaRocca (Ed.). *The Philosophy of Charlie Kaufman*. Lexington: The University Press of Kentucky. Pp. 193-207.
- Featherstone, M. (1995). *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. Londres: SAGE Publications.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Londres: Routledge.
- Kaufman, C. (2008). *Synecdoche, New York: the Shooting Script*. Nova Iorque: Newmarket Press. Introdução disponível em: *The Rumpus* (2010): <http://therumpus.net/2010/12/synecdoche-new-yorkthe-shooting-script/>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.
- Lima, R. (2011). *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Lopes, E. (2000). *Fundamentos da Linguística Contemporânea*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Lotman, Y. M. (2001). *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*. Ann Shukman (Trad.). Londres: I.B. Tauris.
- Luhtala, A. (2005). *Grammar and Philosophy in Late Antiquity: A Study of Priscian's Sources*. Amesterdão: John Benjamins Publishing Company.
- Maalouf, A. (2003). *In the Name of Identity: Violence and the Need to Belong*. Barbara Bray (Trad.). Londres: Penguin Books.
- Monaco, J. (2000). *How to Read a Film: the World of Movies, Media, and Multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Meecham, P. & Sheldon, J. (2005). *Modern Art: a Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- Nerlich, B. & Clarke, D. (1999). "Synecdoche as a Cognitive and Communicative Strategy". In Andreas Blank & Peter Koch (Eds.). *Historical Semantics and Cognition*. Berlim: Mouton de Gruyter. Pp. 197-213.

- Nowotny, W. (1996). *The Language Poets Use*. Londres: The Athlone Press.
- O’Hehir, A. (2008). “Who Names a Film ‘Synecdoche’?”. In *Salon*. Disponível em: https://www.salon.com/2008/10/24/kaufman_3/. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.
- Platão (2010). *O Banquete*. Maria Teresa Schiappa de Azevedo (Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. Londres: Routledge.
- Van Vogt, A. E. (1970). *The Players of Null-A*. Londres: Dobson Books.
- “Film Scripts”. In *Being Charlie Kaufman*. Disponível em: http://www.being-charliekaufman.com/index.php/scripts-writing/scripts-writing/film-scripts/page-2?category_id=1. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.
- “Synecdoche”. In *National Gallery of Art*. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.142289.html>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.
- “Synecdoche”. In *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?term=synecdoche>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.

Filmografia:

- Adaptation*. (2002). Spike Jonze. Estados Unidos da América: Columbia Pictures.
- Anomalisa* (2015). Charlie Kaufman & Duke Johnson. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.
- Being John Malkovich* (1999). Spike Jonze. Estados Unidos da América: USA Films.
- Eternal Sunshine Of The Spotless Mind* (2004). Michel Gondry. Estados Unidos da América: Focus Features.
- Synecdoche, New York* (2008). Charlie Kaufman. Estados Unidos da América: Sony Pictures Classics.

L'AMANT DE LA CHINE DU NORD (1991): NOVO GÊNERO DISCURSIVO ENTRE CINEMA E LITERATURA

Maria do Socorro Aguiar Pontes Giove

Ao longo de um pouco mais de meio século de produção, que se inicia com a publicação de *Les impudents* [Os insolentes] (1943), e termina com *C'est tout* [No more] (1995), cujo título vaticinava o desfecho tanto de sua carreira quanto de sua própria existência – ocorrida seis meses após a publicação desta obra – Marguerite Duras experimentou não apenas artes distintas, tais como literatura, cinema e teatro, mas também gêneros distintos, tais como romances, roteiros cinematográficos e peças de teatro. Além disso, Marguerite Duras não deixou de refratar, em cada um dos domínios artísticos e gêneros discursivos por ela trabalhados, o *background* adquirido em seu permanente e incansável trânsito interartes, o que proporcionou uma obra monumental e diversificada, que inclui romances, inúmeras entrevistas, peças de teatro, roteiros cinematográficos, filmes e textos críticos.

Neste sentido, vale ressaltar que o cinema e a literatura influenciaram-se mutuamente, o que resultou em “[...] grandes encontros” (Deleuze, 1987: 6). Epstein (1983: 269) afirmou: “A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura”. Diversos cineastas se apropriaram de textos literários com o intuito de conferir o título de arte ao cinema, uma vez que, em seus primórdios, o cinema era considerado apenas um entretenimento ba-

rato (Sadoul, 1963: 71). Contudo, com a evolução do cinema, este também passou a influenciar intensamente a literatura.

É preciso ressaltar que Marguerite Duras iniciou a sua carreira artística como escritora de romances, sendo os três primeiros *Les impudents* (1943), *La vie tranquille* [A vida tranquila] (1944) e *Un barrage contre le Pacifique* [Barragem contra o Pacífico] (1950). Dezesete anos após a publicação da sua primeira obra, ela adentrará no universo da sétima arte por meio de *Hiroshima mon amour* [Hiroshima meu amor] (1960), roteiro e diálogos, para o filme homônimo de Alain Resnais. Vale ressaltar que, pela primeira vez, um roteiro foi publicado na França.

Ao alternar entre a câmera de filmar e a máquina de escrever, entre a tela e o papel, Marguerite Duras questionava, constante e infatigavelmente, as fronteiras entre as artes e os gêneros, possibilitando a criação de uma obra de caráter investigativo e experimental. Ademais, por ser uma artista polivalente da segunda metade do século XX, Marguerite Duras inspirar-se-ia muito na exploração dos recursos da 7ª Arte.

Neste sentido, exatamente na década de 1950, a noção do cineasta como autor do filme foi forjada na França por meio da revista *Cahiers du Cinéma* (Aumont & Marie, 2003: 26). Destarte, Marguerite Duras se inscreve em um contexto histórico propício para experimentar não apenas na literatura, mas também no cinema, produzindo, por meio da coalescência entre ambos os campos artísticos, uma obra fecunda e original.

Em *L'amant de la Chine du Nord* (1991), encontramos ecos de uma das primeiras obras de Marguerite Duras, considerada por Perrone-Moisés (1996) como pertencente à primeira fase da obra da autora e tributária do romance norte-americano: *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Aliás, a mesma temática também é encontrada em diferentes momentos da sua produção artística. Por exemplo, o romance *L'amant* (1984) e a peça de teatro *L'Éden cinéma* [Eden Cinema] (1977).

Em 1991, Jean-Jacques Annaud realizará o filme *L'Amant*, que M.D. rechaça, porquanto considera que o filme ideal desta obra seria a filmagem da leitura do romance pela sua própria autora (Cléder, 2014). Num primeiro momento, *L'Amant* se chamaria *L'image absolu* [A imagem absoluta], pois o seu surgimento se deve a uma fotografia que, por não ter sido tirada, provocou o imaginário da autora e o surgimento de *L'Amant* (Cléder, 2014). Neste sentido, cumpre afirmar que Marguerite Duras costumava sempre retomar a mesma temática, contando-a e recontando-a de diferentes maneiras, fato que caracteriza, a propósito, a produção literária, teatral, cinematográfica e crítica de Marguerite Duras.

Ora, Marguerite Duras se posicionava vigorosamente contra o cinema comercial e a narrativa cinematográfica tradicional. Toda a sua obra cinematográfica, aliás, será um constante questionamento das convenções da gramática cinematográfica pré-estabelecida. Muitas destas reflexões podem ser encontradas, por exemplo, em *Les Yeux Verts* [Os olhos verdes] (1987), obra que reúne vários textos críticos sobre cinema, literatura e política, além de crônicas e entrevistas. Se, em um primeiro momento, M.D. questionava o modo convencional de fazer cinema, em um segundo momento, tais questionamentos influenciarão decisivamente na concepção da sua obra literária.

Antes de M.D. ingressar no cinema, outros diretores tinham adaptado algumas de suas obras, tais como René Clément, que realizou *Un barrage contre le Pacifique* [Barragem contra o Pacífico] (1958), o qual ela considera como “[...] la plus incroyable trahison”¹ (Duras, 2014: 608), e Peter Brook, que dirigiu “Moderato Cantabile” (1960), de que Duras (2014: 608), também por descontentamento com a transposição cinematográfica, queria ter feito a sua própria versão.

1. “A mais inacreditável traição”. As citações em francês foram traduzidas livremente por mim.

Ao ingressar no cinema, por discordar da maneira como outros realizadores transcodificavam cinematograficamente as suas obras (Duras, 2014: 608), M.D.² não apenas renovou o fazer cinematográfico, graças às influências literárias, mas também o fazer literário, graças às experiências oriundas da sétima arte.

Inclusive, o filme *L'amant* [O amante] (1991), dirigido por Jean-Jacques Annaud, baseado em obra homônima de M.D., “[...] est étranger à l’univers durassien”³ (Borgomano, 2010: 50), posto que “[...] il s’agit d’un autre univers, ou d’une autre vision du cinéma et du monde”⁴ (Borgomano, 2010: 50). Assim sendo, as concepções de M.D. acerca do cinema divergiam vigorosamente daquelas dos artistas que se aventuraram em transcodificar cinematograficamente as suas obras literárias.

Vale notar que, entre os anos de 1967 e 1985, M.D. já havia realizado todos os seus filmes, sendo *La Musica* (1967) a obra cinematográfica que inicia esta trajetória e *Les enfants* [As crianças] (1985) a que a encerra. Dessarte, sendo uma autora que bebeu abundantemente na fonte da 7ª Arte, Marguerite Duras não hesitou em importar, amplamente, tais experiências para a sua produção literária. Assim, os romances que pertencem à primeira fase de Marguerite Duras são bastante diferentes dos posteriores às suas experiências cinematográficas (Perrone-Moisés, 1996), uma vez que estes já se encontram, ampla e intencionalmente, impregnados por influências cinematográficas, como é o caso da obra em análise.

Neste contexto, entendemos que *L'amant de la Chine du Nord* (1991), por ter vindo à luz após M.D. ter realizado todos os seus filmes e escrito todos os seus roteiros cinematográficos, é uma obra exemplar, no que diz respeito ao intercâmbio entre literatura e cinema. De fato, conforme demonstraremos

2. Usaremos a sigla M.D. para nos referirmos à Marguerite Duras.

3. “[...] é estrangeiro ao universo durassiano”.

4. “[...] trata-se de um outro universo, ou de uma outra visão do cinema e do mundo.”

ao longo deste artigo, em *L'amant de la Chine du Nord* (1991), é possível encontrar diversas influências da linguagem do roteiro e da linguagem cinematográfica propriamente dita.

Segundo Todorov (1980: 48), o gênero é uma “[...] codificação de propriedades discursivas”. Quando escreve uma obra, o escritor tem em mente determinado gênero discursivo, o qual vai modelar o seu trabalho artístico. Assim, os gêneros funcionam, para os autores, como “modelos de escritura” e, para os leitores, como “horizonte de expectativa” (Todorov, 1980: 40).

Sob o prisma do “horizonte de expectativa”, os leitores leem o texto em função do sistema de gêneros que eles conhecem, quer a partir da crítica, quer a partir do ensino, quer a partir do sistema de difusão do livro (Todorov, 1980: 49). Na perspectiva dos “modelos de escritura”, os autores, para compor as suas obras, partem de gêneros discursivos disponíveis na sociedade (Todorov, 1980: 49).

L'amant de la Chine du Nord (1991) desestabiliza o leitor (Müller, 2016: 92), uma vez que este se percebe impedido de engessar a obra em quaisquer classificações peremptórias, provocando necessariamente uma ruptura com o seu “horizonte de expectativa” (Todorov, 1980: 40). Dessa maneira, ao deparar-se com uma obra que escorrega entre romance e roteiro cinematográfico, o fruidor é impelido a questionar as suas preconcepções tanto acerca do romance quanto acerca do roteiro cinematográfico.

Pelo fato de ir ao cinema, o leitor do século XX é leitor-espectador, diferenciando-se, assim, do leitor dos séculos precedentes. Neste sentido, *L'amant de la Chine du Nord* (1991) pressupõe um leitor que, de certa forma, tenha uma bagagem enquanto espectador, a fim de que possa perceber características do cinema, via literatura, presentes na obra. Aliás, Marguerite Duras sempre se preocupou com o papel do espectador, não para ser-lhe subserviente ou adaptar-se a gostos moldados e forjados pela lógica do cinema comercial, mas para provocar o refletir.

Muito embora seja concebido pela própria autora como um romance (Duras, 1991: 12), *L'amant de la Chine du Nord* (1991) incorpora elementos do roteiro cinematográfico bem como da linguagem cinematográfica. Inclusive, logo no início da narrativa, M.D. propõe três modos de entender a obra em questão:

C'est un livre.

C'est un film.

C'est la nuit⁵. (Duras, 1991: 17).

No excerto transcrito, o caráter inclassificável da obra salta aos olhos, uma vez que *L'amant de la Chine du Nord* (1991) nasce justamente no entroncamento de duas formas artísticas distintas: livro e filme. O artigo indefinido “un”, que se repete duas vezes acompanhando os substantivos “livre” e “film”, contrasta com o artigo definido “la”, que acompanha “nuit”, reforçando a metáfora da noite. Além disso, o formato de escrita desta passagem faz lembrar a estrutura de um poema, o que remete a características próprias da linguagem poética, além da menção explícita a dois suportes artísticos: livro e filme.

L'amant de la Chine du Nord (1991) traz ecos da adolescência de M.D.. Trata-se de uma história de amor, ocorrida na antiga Indochina, atual Vietnã, entre uma jovem francesa, de apenas 15 anos e meio, e um chinês rico, doze anos mais velho. No que diz respeito à anuência deste relacionamento, a mãe da garota adota um comportamento ambíguo, ora aceitando o amante chinês, por necessitar das ajudas financeiras dele, pois a família da jovem beirava à miséria, ora rejeitando-o, exatamente pelo fato de ele ser chinês e pertencer a uma raça considerada, pela mãe da garota, como inferior. No final, a protagonista viaja para a França e o chinês se casa com uma mulher para quem havia sido prometido pelos pais.

Logo no início da obra, percebemos que algumas frases lembram didascálias teatrais. Inclusive, tais indicações são amplamente utilizadas em roteiros ci-

5. “É um livro. É um filme. É a noite”.

nematográficos, pois remetem a indicações precisas, tais como, no caso do excerto a seguir, data e lugar:

C'est en 1930.

C'est le quartier français.

C'est une rue du quartier français.⁶ (Duras, 1991: 18).

Interessante perceber que *L'amant de la Chine du Nord* (1991) contém várias passagens que indicam como ele deveria ser transposto para a tela, além de referências ao uso das câmeras e sugestões, no final da obra, para o caso de se tornar inspiração para um filme, como o demonstra o seguinte trecho:

Les images proposées ci-dessous pourraient servir à la ponctuation d'un film tiré de ce livre. En aucun cas ces images – dites plans de coupe – ne devraient “rendre compte” du récit, ou le prolonger ou l'illustrer. Elles seraient distribuées dans le film au gré du metteur en scène et ne décideraient en rien de l'histoire. Les images pourraient être reprises à tout moment, la nuit, le jour, à la saison sèche, à la saison des pluies. Etc.⁷ (Duras, 1991: 243).

Aliás, em várias passagens, *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) parece destinar-se diretamente a um possível filme, tão-somente imaginado por Marguerite Duras, e que poderia ser feito a partir do texto proposto pela cine-escritora. Inclusive, os excertos “L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête”⁸ (Duras, 1991: 21) e “La caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir puis elle se retourne et repart dans la direction qu'a prise l'enfant”⁹ (Duras, 1991: 21) indicam que o leitor está diante de um texto que, além de propriedades literárias, possui propriedades cinematográficas.

6. “É em 1930. É o bairro francês. É uma rua do bairro francês”.

7. “As imagens propostas abaixo poderiam servir à pontuação de um filme tirado deste livro. Em nenhum caso, estas imagens – denominadas planos de corte – deveriam “relatar” a narrativa, ou prolongá-la ou ilustrá-la. Elas seriam distribuídas no filme segundo a vontade do diretor e não decidiriam nada na história. As imagens propostas poderiam ser retomadas a qualquer momento, à noite, durante o dia, na estação seca, na estação das chuvas. Etc.”

8. “A criança sai da imagem. Ela deixa o campo da câmera e o da festa”.

9. “A câmera varre lentamente o que acabamos de ver, então, ela se vira e parte na direção que tomou a criança”.

Por exemplo, no trecho “L’enfant sort de l’image. Elle quitte le champ de la caméra et de la fête.”, o leitor pode imaginar um plano fixo no qual “a criança” sai “do campo da câmera”, que corresponde ao da festa. Ao traçar um paralelo com o filme *India Song* (1975), de Marguerite Duras, percebemos que a saída dos personagens do campo é algo sistemático. Pelas laterais dos planos, os personagens de *India Song* parecem fugir o tempo todo do olhar perscrutador dos espectadores. Depois da saída da criança, o leitor pode imaginar a câmera parada, fixa. Assim como o espectador de *India Song*, o leitor dispõe de tempo para explorar os elementos que se encontram na *mise-en-scène*, independentemente da presença dos personagens. Dessarte, tal característica é tão marcante em *India Song* que não é surpreendente que M.D. se sirva do mesmo *modus operandi*, transportando-o, porém, para o texto literário.

Já o trecho “La caméra balaie lentement ce qu’on vient de voir” pode ser pensado como uma panorâmica horizontal que, lentamente, explora o espaço visto pelo leitor-espectador. Diante do exposto, percebemos que *L’Amant de la Chine du Nord* (1991) possui uma íntima relação com a linguagem do roteiro cinematográfico e com a linguagem cinematográfica propriamente dita.

Ora, um leitor anterior ao século XX, que não fosse ele mesmo também um espectador, não poderia reconhecer termos como “champ de la caméra”¹⁰ ou ainda a frase “La caméra balaie”¹¹. Logicamente, tais expressões jamais poderiam aparecer antes do surgimento do cinematógrafo. Até mesmo as palavras “imagem” e “câmera” chamam particularmente a atenção, demonstrando uma íntima relação com a linguagem do roteiro cinematográfico e com a linguagem cinematográfica, propriamente dita. Além disso, o simples uso da palavra “câmera” em um texto literário torna-se emblemático, pois revela as marcas do cinema na literatura.

10. “Campo da câmera”.

11. “A câmera varre”.

Ademais, *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) é cravejado por frases curtas, o que remete os leitores a possíveis imagens (em movimento) que cabe ao leitor imaginar. Aliás, tais frases curtas, facilmente traduzíveis para a linguagem cinematográfica, poderiam equivaler a rápidos planos de um filme. Por exemplo, no trecho “[...] L'enfant ouvre le portail. Le referme. Traverse la cour vide. Entre dans la maison de fonction”¹² (Duras, 1991: 21), notamos uma sequência de quatro frases curtas, sendo que cada uma delas, segundo a leitura aqui proposta, poderia corresponder a um plano cinematográfico.

O trecho a seguir é também bastante cinematográfico. Por exemplo, cada frase poderia equiparar-se ao plano de um filme, sendo o ponto final a transição de um plano para outro: “Il la regarde. Ils se regardent. Se sourient. Il s'approche”¹³ (Duras, 1991: 36). Já a frase “Il y a un peu de peur dans sa main qui tremble”¹⁴ (Duras, 1991: 36) poderia ser traduzida mediante o uso de um plano-detalle, a fim de revelar cinematograficamente o tremor da mão do personagem.

Importante notar que “on”¹⁵ aparece inúmeras vezes ao longo de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Pensamos que o pronome “on” corresponde à câmera. Dessarte, os olhos do leitor são conduzidos por uma câmera imaginária, sugerida pela presença constante de “on”. Por exemplo, nos seguintes excertos, isso fica evidente: “On la perd de vue. On reste dans la cour vide”¹⁶ (Duras, 1991: 22) e “On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder”¹⁷ (Duras, 1991: 22).

Assim, o leitor sente a presença da câmera durante toda a narrativa que, se num primeiro momento é apresentada como romanesca pela própria autora, revelará, num segundo momento, afinidades explícitas com a linguagem dos roteiros cinematográficos e da linguagem cinematográfica, propria-

12. “[...]A criança abre o portão. Fecha-o. Atravessa o pátio vazio. Entra na casa funcional.”

13. “Ele olha para ela. Eles olham um para o outro. Eles sorriem um para o outro. Ele se aproxima.”

14. “Há um pouco de medo na mão que treme”.

15. Em francês, “on” é um pronome sujeito que pode corresponder, em português, tanto a “a gente” quanto ao sujeito indeterminado.

16. “Perdemo-la de vista. Permanecemos no pátio vazio.”

17. “Vemos as duas crianças que observam juntas este mesmo céu. E depois as vemos separadamente observá-lo”.

mente dita. Dessarte, o leitor deverá construir, por meio de um esforço intelecto-imaginativo, o filme sugerido pela leitura de *L'amant de la Chine du Nord* (1991) e imaginado por Marguerite Duras.

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus "pour le cinéma" que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l'enfant¹⁸. (Duras, 1991: 36)

Inclusive, do ponto de vista da linguagem cinematográfica propriamente dita, primeiríssimos planos abundam, quando percebemos o enfoque de um determinado objeto ou de uma determinada parte do corpo de algum personagem, através de enquadramentos mutiladores: "Sa main caresse le visage de l'enfant, les lèvres, les yeux fermés [...]"¹⁹ (Duras, 1991: 47). Ou, no seguinte trecho, a câmera parece acompanhar os movimentos das mãos, deslocando-se sobre o seu próprio eixo e fazendo uma panorâmica: "Lui aussi a refermé ses yeux à elle, ses lèvres. La main quitte le visage, descend le long du corps. Quelquefois elle s'arrête effrayée. Puis elle se retire"²⁰. (Duras, 1991: 48).

De acordo com Todorov (1980: 37), o escritor é capaz de criar um novo gênero quando elabora o seu projeto artístico, tornando-se um "genoteta". Consideramos que, em virtude de trazer características próprias do roteiro e da linguagem cinematográfica, *L'amant de la Chine du Nord* (1991) faz de Marguerite Duras uma verdadeira genoteta.

18. "Da limusine preta saiu outro homem do que aquele do livro, outro Chinês da Manchúria. Ele é um pouco diferente daquele do livro: ele é um pouco mais robusto do que ele, ele tem menos medo do que ele, mais audácia. Ele tem mais beleza, mais saúde. Ele é mais "para o cinema" do que aquele do livro. E também ele tem menos timidez do que ele diante da criança."

19. "Sua mão acaricia o rosto da criança, os lábios, os olhos fechados".

20. "Ele também fechou os olhos dela, seus lábios. A mão abandona o rosto, desce ao longo do corpo. Às vezes ela para amedrontada. Depois ela se retira."

Considerando que um novo gênero discursivo nasce graças à transformação de um ou mais gêneros antigos, seja por inversão, seja por deslocamento ou por combinação (Todorov, 1980), pensamos que, conforme buscamos demonstrar ao longo deste artigo, por meio do forte parentesco com a linguagem do roteiro cinematográfico, *L'amant de la Chine du Nord* (1991) apresenta elementos para a possibilidade do nascimento de um novo gênero discursivo, o qual doravante denominaremos roteiro cine-romanesco.

Referências bibliográficas

- Aumont, J.& Marie, M. (2003). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. (5ª ed.). São Paulo: Papyrus.
- Borgomano, M. (2010). *Marguerite Duras: de la forme au sens*. Paris: L'Hamarttan.
- Cléder, J. (2014). *Cinéma Invisible: L'Amant de Marguerite Duras*. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Défaut.
- Comparato, D. (1995). *Da criação ao roteiro* (4ª ed.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Deleuze, G. (1999). *O ato de criação*. J. Marcos Macedo (Trad.). Palestra de 1987. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 27 de junho de 1999. Acesso em: 24 janeiro, 2017. Disponível em: <<http://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/gilles-deleuze-o-ato-de-criao.pdf>>.
- Duras, M. (1944). *La vie tranquille*. Paris: Gallimard.
- _____ (1950) *Un barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard.
- _____ (1960). *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard.
- _____ (1984). *L'amant*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____ (1991). *L'amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard.
- _____ (1992). *Les impudents*. Éditions Gallimard.
- _____ (1995). *C'est tout*. (1995) Paris: P.O.L.
- _____ (1996). *Les Yeux Verts*. Paris: Les Éditions de l'Étoile.
- _____ (2014a). *L'Éden Cinéma*. Barcelone: Mercure de France.
- _____ (2014b). *Outside suivi de Le monde extérieur*. Italie: Folio.
- Duras, M. & Porte, M. (1977). *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Epstein, J. (1983). O cinema e as letras modernas. In I.Xavier (Org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal. Pp. 269-279.
- Müller, A. C. P. (2016). *L'amant de la Chine du Nord*, de Marguerite Duras: livro, filme, noite. *Criação & Crítica*, n. 16, jun. 2016. Pp. 91-102. Acesso em: 11 junho, 2017. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>.
- Perrone-Moisés, L. (1996). “*O Amante*” foi o livro de maior sucesso. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/bioduras.htm>. Acesso em: 03 janeiro, 2017.
- Sadoul, G. (1963). *História do Cinema Mundial*. I Volume. S.S. Gomes (Trad.). São Paulo: Martins.
- Todorov, T. (1980). *Os gêneros do discurso*. E. A. Kossovitch (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Filmografia

- Hiroshima mon amour* (1959). Alain Resnais. França e Japão: Argos Films, Como Films, Daiei Studios & Pathé Entertainment.
- India Song* (1975). Marguerite Duras. França: Sunchild & Les Films Armorial.
- L'Amant* (1986). Jean-Jacques Annaud. França, Inglaterra e Vietnã: Burrell Productions, Films A2 & Renn Productions.
- La Musica* (1967). Marguerite Duras & Paul Seban. França: Rauoul Ploquin.
- Les Enfants* (1985). Marguerite Duras. França: Les Productions Berthemont.
- Moderato Cantabile* (1960). Peter Brook. Itália e França: Production Iena & Documento Films.
- Un barrage contre le Pacifique* (1958). René Clément. Estados Unidos e Itália: Columbia Pictures Corporation & Dino De Laurentiis Cinematografica.

PARTE 2

**ARTE,
CIÊNCIA
E FILOSOFIA**

**O CINEMA DE MAJID MAJIDI: *BACHEHA-YE
ASEMAN / FILHOS DO PARAÍSO*
– UM EXERCÍCIO DE CONFLUÊNCIA ENTRE
A ÉTICA E A ESTÉTICA**

António Júlio Andrade Rebelo

O filme é hoje um importante objeto de estudo, reconhecido pelas investigações desenvolvidas nos últimos anos, no âmbito da *Filosofia do Cinema*. Assim, e atuando neste universo visual, queremos, num primeiro momento, com esta comunicação assinalar essa importância, salientando o diálogo interativo que se estabelece entre cada um de nós e o filme que vemos; num segundo momento, pretendemos dar a conhecer de forma enquadradora o cinema iraniano, inscrito no contexto histórico deste país, introduzindo aí o nome de Majid Majidi; finalmente, num terceiro momento, centrarmo-nos numa obra em particular deste cineasta *Filhos do Paraíso* para, numa adaptação ao cinema, trabalharmos a tese ousada, recuperando para isso Wittgenstein numa interpretação menos prosaica e mais descomprometida, de que a ética e a estética detêm uma significativa afinidade.

1.

Neste comentário assinalando a importância do cinema como meio de reflexão, focamo-nos exclusivamente na relação alicerçada entre a imagem fílmica e o espectador que a apreende. Para isso, recorreremos a *Abbas Kiarostami* (Cerantola & Simona, 2004) para salientar, tal como o realizador iraniano profere, que o cinema

não se deve situar tão-somente no plano da história contada; ele, na verdade, ultrapassa em muito a narrativa literária enquanto forma comunicativa remetendo-nos para um horizonte imaginativo mais liberto. Neste sentido, contar uma história, diz Kiarostami, o romance consegue fazê-lo melhor, pelo rigor convencional com que a palavra baliza, pela exatidão ou justeza com que uma sequência de significados induz um determinado percurso mental.

Assim – e prossegue o realizador iraniano – sem exaltar o espectador, este tem um papel ativo nesta nova forma comunicativa construída na apropriação do filme (Cerantola & Simona, 2004: 19-20). As repercussões imagéticas causadas não expõem tudo, deixam antes fragmentos, ténues suspeições, pressentimentos que projetam o espectador para um domínio mais afastado do que aquele que é fixado pela implacável aceção da palavra. Na verdade, e segundo Kiarostami, o espectador deverá nesse itinerário estético proposto encontrar uma dimensão poética no exato momento em que a imagem fílmica ativa os seus sentimentos, bem como aproveitar a ocasião para completar em trabalho reflexivo aquilo que é dado apreender pelo impulso das imagens (Cerantola & Simona, 2004: 18). Por isso, ele entra na imagem. Só que esse ingresso poético, essa criação em gestação, esse imaginário constituído percurso pode ser efeito da especificidade subjetiva de quem vê.

E conclui Kiarostami: o cinema deve ser originariamente inacabado para ser acrescentado pelo espírito criativo do espectador, cabe ao espectador ser também ele o realizador do filme ao *agir* sobre este. Ou, como Godard afirmou, aludido pelo cineasta iraniano, “*o que surge no ecrã já está morto, é o olhar do espectador que lhe imprime vida*” (Cerantola & Simona, 2004: 146).

Esse acontecimento não é afinal um diálogo entre seres pensantes, diferentes, porém disputando semelhantes, com as suas identidades e mecanismos próprios, as suas forças exclusivas para esgrimirem ideias em confrontação, envolverem-se emocionalmente e até apaixonarem-se. A tese global e hoje em aberto de que o cinema pensa e não tanto de que nos convida a pensar,

causa ainda alguma perplexidade. Ela faz parte, cada vez mais, do quadro de modelos que detemos para acreditar e interpretar o mundo à medida que o cinema projeta luz, mostra que a cor seja o desejo de viver e, finalmente, anuncia a morte no exato momento em que o écran se torna negro e já não há mais nada para ver.

2.

A nossa relação particular com o Irão, parecendo inexistente, tem laços históricos. Se aquilo que nos faz agora falar do Irão é o cinema, é bom reconhecer que, em 2015, cumpriu-se meio milénio sobre a segunda tomada de Ormuz, por Afonso de Albuquerque. Por isso, a nossa chegada ao Golfo Pérsico, num quadro geopolítico de um império outrora em expansão faz com que o Irão não seja para nós “um ilustre desconhecido”, mesmo falando, como é o caso, estritamente de cinema. Por lá andámos, afinal, muitos anos e, como afirma Hélder Santos Costa, o “*nosso sangue também lá está*” (2005: 285).

No século XIX, com a lenta adesão da Pérsia à comunidade internacional, houve um tenso e renovado estreitar de relações políticas, económicas e culturais desde essa altura até hoje, inclusive com a República Islâmica do Irão, após a destituição do Xá Reza Pahlevi.

Segundo Jacques Aumont, as imagens no cinema nunca são espontâneas, elas são produzidas para determinados usos individuais e coletivos (Aumont, 2009: 55). No caso do Irão, o cinema chegou a este país em 1900, cinco anos após a sua invenção, ficando circunscrito à corte do Xá Mozaffareddin, que, aproveitando as suas viagens estatais, produziu filmes de propaganda do seu poder soberano.

Seja nas diferentes dinastias que governaram o Irão, seja na Revolução Islâmica desde 1979, o certo é que diante de estas duas conceções opostas, o poder político iraniano soube tirar partido da força das imagens fílmicas como veículo de divulgação e de formação de mentalidades (Pessuto,

2011: 65). Contrariando a situação de outros países islâmicos, o Irão soube ressignificar inteligentemente as imagens produzidas no cinema, passando estas a disseminar a ideologia vigente e, dessa forma, poupando a liminar proibição destas, como aconteceu aliás no Afeganistão, no período em que os talibans estiveram no poder.

É, pois, neste quadro controverso, mas de reconhecimento e utilização das imagens fílmicas, que o cinema no Irão se enraíza em definitivo a partir da dinastia Pahlevi, iniciada em 1920 e que se prolongaria por mais de cinquenta anos. Nesse período já tardio, o Xá Reza propôs para o Irão uma sociedade secular. Esta circunstância ditou ao cinema a possibilidade de ser um relevante instrumento de desenvolvimento. Mas o que é importante sublinhar aqui foi a criação, no Irão, de estruturas cinematográficas que fomentaram um investimento regular no plano da formação e da produção. A título de exemplo, referimos o *Kanun*, “Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes do Irão”, fundado em 1965, e que após a Revolução de 79, mesmo passando pelas naturais contrariedades, continuou a desenvolver uma atividade pedagógica centrada nas crianças e jovens com a concretização de ateliers de pintura, laboratórios de teatro e, principalmente, a produção de filmes. O próprio Kiarostami, que ingressou nesse instituto em 1969, realizou uma série de curtas e longas-metragens, cujo universo era o mundo das crianças e da educação, concretizando o seu último filme “Os Melhores Alunos” para essa entidade estatal em 1985, alguns anos já de vigência do novo poder político e religioso no Irão.

Em 1979, com a Revolução Islâmica assistiu-se a um conjunto de procedimentos que ditaram uma mudança na sociedade em direção a um fundamentalismo religioso e moral. Neste quadro de transformações, numa fase inicial pós-revolução, o cinema não foi poupado e foi alvo de duríssimos impedimentos. Em 1988, porventura, em virtude do fim da guerra com o Iraque, verificou-se um novo incremento da produção, a abertura à iniciativa privada e reforço do financiamento por parte dos organismos do estado. É neste quadro de compromisso mínimo que se constata, por parte do poder

político, a aceitação e até o incentivo de uma cinematografia de apelo às raízes, às tradições e a um naturalismo estético e social, preocupado com os valores islâmicos, com os temas quotidianos e com o recurso prioritário a “não” atores.

Esta complexa realidade, apelidada mais tarde por Kiarostami de “restritiva” e não propriamente de “opressiva”, concorreu para o surgimento de um grupo de jovens cineastas nos primeiros anos da revolução. Cineastas como Majidi, Moshen Makmalbaf, Narges Abyar ou o próprio Kiarostami – entre outros –, repudiando a ostentação e o novo-riquismo dos tempos da dinastia Pahlevi, mostraram com fidelidade as vivências dos pobres e os sentimentos genuínos dos mais desfavorecidos, utilizando para isso meios técnicos rudimentares e uma linguagem fílmica demasiado próxima de uma realidade não ficcionada. A utilização de atores não profissionais, idosos e mulheres, mas, sobretudo, crianças, confiando-lhes os principais desempenhos, surge como uma especificidade na cinematografia iraniana.

Esta intenção, adequada aos propósitos revolucionários, gradualmente foi enfrentando dificuldades: primeiro, em sentido inverso ao cinema comercial, este “cinema de autor” não atraiu públicos e, por isso, não teve sucesso dentro do país, mas sim fora dele, acabando por ganhar reconhecimento internacional; segundo, as autoridades políticas começaram a ver nessa crua exposição da realidade iraniana sinais de denúncia e de crítica, de combate aos preconceitos e a práticas denunciadoras de uma pobreza coletiva, situação que obrigou os realizadores iranianos não comerciais a redefinir estratégias e a investir numa maior criatividade na linguagem fílmica usada, sofisticando assim as suas narrativas.

Hoje, as dificuldades atrás apresentadas agudizaram-se e este cinema iraniano de uma enorme qualidade tem plena aceitação no estrangeiro e uma quase rejeição generalizada no Irão. Cada vez mais a história deste cinema é feita no exílio e a sua produção é literalmente cinema “cor-de-rosa”, mundano, básico e de rápida adesão pela simplicidade acrítica das histórias.

Em 2004, a respeito da asfixia ideológica e moral reinante nesse país, Kiarostami, quando interrogado, a propósito da ousadia e criatividade da linguagem cinematográfica, enunciou a seguinte declaração: “*O desafio do limite leva a uma coisa ilimitada*” (Pessuto, 2011: 70). Será então o cinema seguramente uma realidade ficcionada levada ao impossível, mas que fará sempre parte integrante de uma realidade não ficcionada submetida ao possível.

Acerca de Majid Majidi, apenas um olhar de relance. Nascido em 1959, em Teerão, inicia a sua atividade cinematográfica como ator, já que antes tinha estudado teatro. Começa por realizar curtas-metragens e, só mais tarde, longas-metragens. Tem, entretanto, vários filmes premiados, dos quais destacamos *O Canto dos Pardais* (2008), *Baran* (2001) e *Filhos do Paraíso* (1997). Em 2015, realizou *Muhammad: The Messenger of God*, um épico que procura ser um olhar de tolerância e de reabilitação histórica do Islamismo. O seu último filme, *Beyond the Clouds* (2017), filmado na Índia, retrata um drama familiar feito de miséria e sofrimento. Lamentavelmente, Majidi não é um cineasta conhecido em Portugal, apenas foram exibidos dois filmes no nosso país: *Baran*, em 2004, e *O Pai* (1996), em 1999, durante o Ciclo de Cinema Iraniano *O Sabor do Irão*, que teve lugar na Madeira, organizado pela Cinemateca Portuguesa.

3.

Filhos do Paraíso (1997), nunca exibido em Portugal, conta a história de uma criança, Ali, que, perdendo os sapatos da sua irmã Zahra, que levava ao sapateiro para conserto, é obrigado a arranjar um plano para revezar com ela, em períodos diferentes do dia, o uso dos seus gastos ténis para nenhum deles faltar à escola. Ali procura assim evitar o conhecimento da situação por parte de todos aqueles que com ele convivem, mas, principalmente, dos pais, uma vez que se trata de uma família pobre que vive num bairro de Teerão com grandes carências económicas que impossibilitam a compra de um novo par de sapatos.

Esta história, muito simples, oscila afinal entre uma declaração persistente de valores e a configuração fílmica como estes são exibidos ao espetador. Temos em jogo uma composição de imagens que procura originar uma experiência estética entrelaçada com uma apreensão valorativa. Tudo isto é trespassado por uma poética criada no olhar que, através do desafio contemplativo em busca da beleza encoberta do mundo, visa denunciar a miséria e readquirir a dignidade humana há muito destruída.

Tendo como referência Wittgenstein, mais concretamente a última frase da difícil proposição 6.421, do *Tractatus*: “...A Ética é transcendental (A Ética e a Estética são Um) ...” (Wittgenstein, 1987: 138) e arriscando, em exclusivo para a frase em causa, uma leitura afastada de uma interpretação logicista, descomprometida e habitualmente pouco investida, podemos dizer que ética e estética coabitam o mesmo território. Significa isto que convivem com as mesmas inquietudes da condição humana, partilham idênticos estados de alma e obtêm para eles resoluções convergentes. Assim, *Filhos do Paraíso* (1997) servirá de ensaio fílmico à elucidação desta leitura interpretativa. Para isso, há que colocar a seguinte questão em jeito de ponto de partida: que visão ética e que expressividade estética estão presentes neste filme, tendo em vista a conjugação das duas dimensões?

Ética capacitada como visão, como rotação instrumental e completa que nos permite avistar o mundo num compromisso para com ele, aponta-nos, em suma, para um horizonte de justiça, de liberdade, de solidariedade e, em última instância, do insondável valor do bem a alcançar. Estética é um modo de recolher a beleza do mundo, um convite a modificar o nosso olhar através da contemplação. É uma expressividade, por se tratar de uma manifestação simbólica e comunicativa, apontando-nos para um contentamento desinteressado que é observação silenciosa e insinuante do mundo no ato de captação da sua beleza. A estética – e fazendo a ponte com Wittgenstein no que respeita à qualificação da ética –, poderemos ousar dizer que a beleza é agora transcendental, não no sentido atribuído por Kant a este conceito e reportado às condições de possibilidade da razão teórica e que implica,

segundo Deleuze, “o princípio de uma submissão necessária dos dados da experiência às nossas representações a priori” (Deleuze, 2015: 22). Mas na exata aceção em que nos obriga a voar para essa lonjura que excede toda a razão e toda a experiência, e que nos aproxima, no limite, de um universo espiritual inexprimível e da ordem da afeição.

É então apropriado dizer que a ética, nas palavras do filósofo austríaco, é transcendental no sentido afinal de transcendente, ao saltar para fora dos limites do refúgio da razão teórica, ao extravasar para fora do domínio da linguagem, do dizível e, neste itinerário de contacto e de entrega, ao remeter para o silêncio, na medida em que essa construção cumpre-se numa trajetória emocional, contemplativa e de satisfação liberta. E isto não pressupõe inércia ou demissão, alienação ou subjugação, exprime tão-só que a ação está impregnada de sensibilidade e habilitada de afeição, seja na luta ou seja na resistência. Significa que a vida, no campo ético, conflui para uma vida experimentada de modo estético, porque deve ser escavada na criatividade, na interioridade, na ânsia profunda de abraçar a beleza do mundo e procurando que esse roteiro de sensibilidade assente na bondade e na justiça.

Claro que, em ambos os percursos vivenciados na nossa existência, não são apenas as pessoas e as coisas do mundo, compreendidas no seu estrito sentido fenomenológico, que estão em causa; o que está verdadeiramente em causa é aquilo que está para além do imediato, do visível ou do dizível, aquilo que nos atira para um campo poético como transformação intocável que se segue ao real *em direto*, um ponto de vista da eternidade, um inconclusivo rasgo de bem-estar, dado na possibilidade de contemplar o mundo. Só assim teremos a oportunidade de nos distanciarmos, olhar de novo para nós próprios e em redor, identificando a beleza e a felicidade como duas faces, estética e ética, de uma mesma unidade.

Como atrás foi anunciado, o eixo de toda a intervenção fílmica passa pelo desempenho das crianças. Elas são a marca de um estilo de vida ambicionado pelos muçulmanos, que assenta no amor à família, à inocência e à pureza.

Analisando o filme de Majidi, podemos reafirmar que são as crianças que dão corpo a uma humanidade comprometida e que não se esgota nas imagens transmitidas. Estas agarram o espetador para o usufruto de uma beleza, marcadamente humana, que está nos múltiplos olhares revelados. São os rostos transparentes de Ali e de Zahra que nada escondem e que se amedrontam no vínculo de sinceridade com que falam e escutam o pai ou a mãe; é o dedo de Ali levantado devagar, paradoxalmente a medo e confiante, e o olhar meigo a pedir compaixão diante o professor; é a fala enérgica de Zahra a impor os valores de justiça, mas também de benevolência para com a menina, sua companheira e não inimiga, que usa agora os seus sapatos perdidos; é o diálogo infantil e cúmplice entre irmãos a transbordar de afeto quando, por intermédio da escrita e em sigilo, mostram o problema de ambos; é o respeito carinhoso e não cegamente temente para com o pai; é a dedicação abnegada dos dois filhos para com a mãe enferma.

Desta fragilidade nasce a poética conseguida por Majidi, interferida pelos grandes planos nítidos e demorados, de fotogramas onde a luz não cega, mas vence a sombra, associada ao olhar e ao gesto que, através do jogo de imagens, rompe com o temor e a carência, transmutando a solidariedade em beleza, a equidade em harmonia. Estética e ética são então, e finalmente, um só.

Descobre-se, pois, ao longo do filme do realizador iraniano, o que não se vê, por força das imagens que moldam a nossa sensibilidade e entendimento, tornando-nos mais afetuosos neste jogo de duros contrastes entre um interior deslumbrante e um exterior nocivo, cumprindo-se a profecia de Kiarostami de que o espetador é também o realizador do filme. É esta a fórmula encontrada para que estética – o prazer na revelação daquilo que é – e ética – a dignidade a que se aspira – possam interagir em permanência. Só deste modo, e citando o próprio Fellini, por intermédio do depoimento feito por Kiarostami a respeito do cineasta italiano, o filme consegue então ser “*um acontecimento de ternura*” (Cerantola & Simona, 2004: 112), não no

sentido de uma afeição inconsequente e oca, mas sim numa perspectiva interpelativa e repleta de significação.

Qual a importância dos atores para a assentamento de todo este projeto?

No neorealismo italiano, ao qual o cinema do Irão foi buscar modos e conteúdos de abordagem, identificamos a presença insubstituível de atores não profissionais, já que eles acarretam uma considerável presença de veracidade. Acresce afirmar que, nesta rota de autenticidade, as crianças são quem mais torna evidente esse propósito. Elas, as crianças, habitam um tempo flexível, totalmente elástico, que se distende na essência das suas brincadeiras materializadas. Por exemplo, são as bolas de sabão feitas por Ali e Zahra ou as picadelas que os peixes vermelhos vão deixando nos pés do primeiro ocupando esse fluir do tempo nunca cronológico, mas de deleite sem qualquer sucessão e inacabado, mostrando que o tempo escorre em fio transpondo os parâmetros em que se situa a narrativa. Por seu turno, Farhang Erfani, investigador iraniano que traz a reflexão filosófica para dentro do cinema iraniano, sugere que o cinema de Majidi é a reposição da noção de Deleuze de imagem-movimento, fundada num esquema sensório motor, consubstanciada no plano – a imagem do filme impressa e projetada – e definindo-se como “*corte móvel da duração*” (Deleuze, 2009: 43). Porventura, esta referência é uma tentativa intencional para catalogar o cinema de Majidi como pertencente ao cinema clássico (Erfani, 2012: 16).

Se assim fosse, a dimensão do tempo era uma mera cronologia e estaria subordinada ao movimento. Não era, por isso, subjetiva, mas horizontal e em contínuo, fragmentada pela sequência clara do passado, presente e futuro. Ora, esse tempo subjetivo que flui em *Filhos do Paraíso* (1997) é, acima de tudo, o perscrutar frágil da imagem-tempo, uma vez que a narrativa não se estabelece numa pura crónica temporal, não se nucleariza no presente e foge à impositiva rigidez sequencial. Neste sentido, constatamos que “*a própria narrativa se transforma em ações desarticuladas no tempo*” (Deleuze, 2006: 12). O tempo, por ser o lúdico indeterminado na recriação conjuntural das crianças, fica então em suspensão e à deriva, um derramado incorpóreo

sem agora, antes ou depois. E as crianças, como personagens centrais desalinhas, contribuem, pelo jogo ilusório criado, para que o tempo, sendo um absoluto ilimitado rompa com todos os prosseguimentos que o demarcam, fazendo desse imaterial sentido um possível rasgo sem princípio e fim que acalenta e seduz.

O tempo é, afinal, nas palavras de Herberto Helder, a única coisa que importa quando *“o filme é um poema”* (Helder, 2013: 141). E os filmes de Majidi são autênticos poemas, na fiel e mais delicada tradição cultural persa, porque um poema, diz Kiarostami, *“nunca conta uma história, oferece uma série de imagens”* (Cerantola & Simona, 2004: 148). Sendo assim, o poema é uma emoção em dádiva constante, um ofertado suspiro afetivo e contagiante, veiculado na passagem de um abalo íntimo que perpassa interiormente por cada um de nós. Fica por isso uma pausa a pairar, uma interrupção sem qualquer interesse em descobrir como tudo começou ou como tudo terminará.

Por outro lado, já que se trata de uma exigência religiosa ou moral, as crianças concretizam um ideário que assenta na família e na tradição. Elas, despreocupadas com a imagem e vivendo o cinema como um jogo, são, nas palavras do cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf, capazes de *“remover a máscara da sua cara, deixar de interpretar um papel e ser elas próprias”* (Madeira, 1999: 44). Ao ser desta forma deslocam-se para a lonjura subjetiva de cada uma que consente a concretização desse transcendental exposto.

Finalmente, como reforço do papel das crianças, o espaço sinuoso e estreito por onde elas se movem: falamos do labirinto de becos e ruelas de Teerão. A corrida diária que é feita pelos irmãos até se reencontrarem no interior dessa degradada encruzilhada fechada em si, bem como, por contraste, a corrida em liberdade que Ali faz no final do filme na ânsia de resolver o problema que sempre o atormentou, vem confirmar a impossibilidade de, naquele palco de carência, poderem circular adultos. Somente as crianças justificam a existência daquele território, uma área demasiado pobre, mas que parece estar reservada em exclusivo às suas fantasias e, com elas, à

afirmação da superação da necessidade. O labirinto emparedado das ruas e a pista da liberdade são o recreio. O que era insignificante ganhou significado.

Chegámos à derradeira questão. Qual o alcance da expressividade narrativa que diz do estreitamento entre ética e estética? Ética enunciada na concretização da dignidade humana como um fim; estética enunciada na concretização da subjetivação do mundo, mediante sensações, emoções e sentimentos que transportam o belo para o centro do nosso prazer desinteressado. Aqui, para dar animação à imagem fílmica que funda ambas as concretizações, a opção recai, principalmente, sobre o simbólico. É o reafirmar da poética e, em certo sentido, de uma religiosidade submersa e mística pela quietude tocada, sendo que tudo isto, afinal, assegura a tese da coabitação entre a estética e a ética.

A simbolização – que diz da visão e do modo de estar no mundo – assume várias formas de sedução e remete-nos para um plano espiritual, construindo, conjuntamente com uma prática do olhar que visa mostrar o belo escondido e uma universalidade ética nascida desse admirar estético. A ligação aqui feita é possível através do instrumento simbólico que nos permite contemplar o mundo, a partir de fora, mas, simultaneamente, acreditar que dentro desse mundo há a oportunidade para a concertação humana.

São, pois, as miniaturas ornamentais e as tapeçarias, respeitantes às vidas humanas ou dos animais, que colocam a tradição e a história nesse trilho cada vez mais poético do que visual. A alusão aos sapatos que pisam a terra, à água em corrente e aos peixes vermelhos não são por certo meros elementos decorativos carecidos de significado. Para além da água que jorra, elemento que encerra cada um dos filmes de Majidi, os peixes vermelhos, de presença também obrigatória, acompanham as vivências das crianças, nomeadamente quanto essas são transpostas para brincadeiras que celebram a inocência, o espírito de entreatajuda e a beleza que se pressente nessa envolveria una.

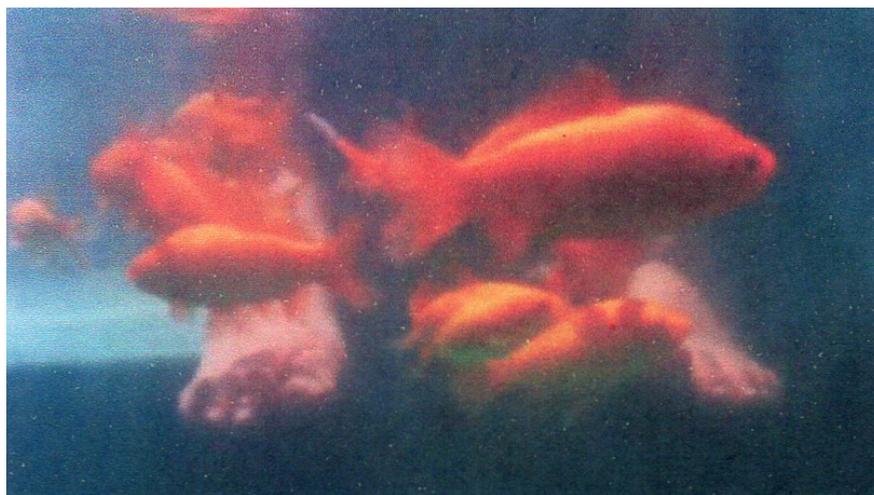


Imagem 1: Os pés da criança e os peixes ou a tranquilidade alcançada.

Perante a desmedida dificuldade cultural em desbloquear com rigor os seus significados, resta-nos, pelo menos, a tranquilidade resultante do movimento da água e da delicada deslocação dos peixes a cruzarem os pés de Ali. Descontraído, entra num tempo eterno e sem coordenadas, belo e justo, tal como cada um, de forma ardente, deseja, revelando que somente quem é criança é capaz de o desfrutar.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2009). *A Imagem*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Cerantola, N. & Simona, F. (Org.). (2004). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Costa, H. S. (2005). *Da Pérsia moderna ao Irão Pahlavi*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- Deleuze, G. (2009). *Cinema 1 - Imagem-movimento*. S. Dias (Trad.). (2ª ed.). Lisboa: Assírio & Alvim (obra original publicada em 1983).
- _____ (2006). *Cinema 2 - Imagem-tempo*. R. Godinho (Trad.). (1ª ed.). Lisboa: Assírio & Alvim (obra original publicada em 1985).
- _____ (2015). *La Philosophie Critique de Kant*. (4ª ed.). Paris: PUF.

- Erfani, F. (2012). *Iranian Cinema and Philosophy. shooting truth*. New York: Palgrave Macmillan.
- Helder, H. (2013). *Photomaton & Vox*. (5ª ed.). Lisboa: Assírio & Alvim/Porto Editora.
- Madeira, M. J. (Org.). (1999). *O sabor do Irão*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Pessuto, K. (2011). *O “espelho mágico” do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de artes*. Dissertação de Mestrado não editada. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, Brasil. Acesso em: 06/05/2016. Disponível em: <http://200.144.182.143/napedra/wp-content/uploads/2013/03/Kelen-Pessuto-O-espelho-m%C3%A1gico-do-cinema-iraniano.pdf>.
- Wittgenstein, L. (1987). *Tratado Lógico Filosófico – Investigações Filosóficas*. M. S. Lourenço (Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (obra original publicada em 1961).

Filmografia

- Filhos do Paraíso* (1997). Majid Majidi (Realizador). Irão: Instituto para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Adolescentes do Irão.

UMA INTERPRETAÇÃO DO FILME *INCEPTION*: ENTRE OS SONHOS E A ANTIGA ARTE DA MEMÓRIA

Carlos Alberto de Matos Trindade

1. Introdução: o enredo

Mais ou menos diretamente, o cineasta anglo-americano Christopher Nolan (n. Londres, 1970) tem abordado em alguns dos seus filmes os intrincados domínios da mente humana, e *Inception* (*A Origem*, 2010) constitui um bom exemplo. Com um argumento complexo, obrigando o espectador a visioná-lo mais de uma vez para não escapar nada, escrito por Nolan ao longo de dez anos, é uma fantasia de ficção científica que explora as relações entre sonho e memória. Com a trilogia *Matrix* (1999-2003) dos irmãos Wachowski, à qual foi por vezes comparado, parece compartilhar um pressuposto: o de que com as novas tecnologias, mormente as da ‘realidade virtual’, o ser humano perdeu em grande medida as certezas tradicionais sobre as fronteiras delimitadoras do ‘real’¹ e do ‘imaginário’.

Quando se fala de sonhos, o potencial da mente humana é quase infinito, mas a premissa explorada no filme é inovadora – um conceito pseudocientífico, que constitui um dos seus méritos – pois, como declarou, Nolan quis explorar a ideia do que aconteceria se várias pessoas partilhassem um (o *mesmo*) espaço de sonhos, permitindo-lhe criar um número enorme de possibilida-

1. Contudo, como lembra Jacques Rancière (2010: 122), “Não existe real em si, mas sim configurações daquilo que nos é dado como o nosso real, como objecto das nossas percepções, dos nossos pensamentos e das nossas intervenções. O real é sempre o objecto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço onde se entrelaçam o visível, o dizível e o fazível.”

des em que as pessoas pudessem interagir, inclusive com consequências dramáticas: aceder ao inconsciente de alguém com os usos, manipulações e abusos previsíveis, como o ensejo de extrair uma informação do seu cérebro.²



Imagem 1: Christopher Nolan, *Inception* (A Origem, 2010). Fotografia de plano de *dream sharing*.

Inception narra as peripécias de um grupo de ladrões profissionais liderado por Dom Cobb (interpretado por Leonardo DiCaprio), ao mesmo tempo uma espécie de técnicos-cientistas especializados numa área de atividade muito particular: são contratados para invadir os sonhos das suas vítimas, com o auxílio de sofisticadas máquinas que possuem (PASIV – Portable Automated Somnacin Intravenous), para extrair informações pretendidas pelos seus ricos clientes, como segredos industriais ou financeiros dos rivais daqueles; não se trata porém, neste caso, de implantar qualquer objeto no cérebro, como um chip, que provoque alterações fisiológicas ou comportamentais. Refira-se, a propósito, que, em 2013, a revista *Science* publicou um estudo sobre uma pesquisa de cientistas japoneses, que foram capazes de identificar, já com alguma precisão, o conteúdo visual dos sonhos de voluntários, através de exames de ressonância magnética da atividade cerebral³.

2. A respeito da premissa de que partiu o cineasta, ver as seguintes entrevistas com Christopher Nolan: Dave Izkoff (2010, junho 30); Steve Weintraub (2010, março 25). E ainda um artigo, dum neurocientista da Universidade de Stanford (EUA): Zalocusky, K. (2010, julho 21).

3. Ver Horikawa, T.; Kamitani, Y., Miyawaki, Y. & Tamaki, M. (2013, May 3).

Não será num futuro próximo, mas adivinha-se o desenvolvimento de tecnologias ainda mais avançadas, que permitirão “traduzir” com mais fidelidade o conteúdo de um sonho.

Cobb é um foragido da justiça, acusado de matar a própria esposa, e um dia recebe uma proposta do misterioso empresário Saito (Ken Watanabe): *inserir* uma ideia na mente do magnata Robert Fischer (Cillian Murphy), ao invés de roubar uma. Aceita o trabalho em troca de um visto para regressar aos EUA, e poder rever os seus filhos. Para esse fim, reúne uma equipa: além de Arthur (Joseph Gordon-Levitt), seu colaborador habitual, recruta o falsificador Eames, o químico Yusuf, que prepara um sedativo poderoso que permite o sonho pesado em vários níveis de profundidade, e ainda a jovem arquiteta Ariadne (Ellen Page), responsável por conceber os cenários dos sonhos nos vários níveis que ambientarão a trama, recomendada pelo seu sogro Miles (Michael Caine), um professor de arquitetura que foi mentor de Cobb na arte de criar sonhos e a quem foi pedir ajuda.

O filme confronta-nos com várias ‘realidades’ distintas (e outros tantos tempos diversos), das quais pelo menos quatro são sonhos compartilhados (ou serão cinco? Essa possibilidade é deixada em aberto), em que evoluem os sucessivos acidentes narrativos em outros tantos ‘níveis’. A canção *Non, je ne regrette rien*, de Edith Piaf, serve para sincronizar a saída dos sonhos e ‘empurrar’ os personagens de volta para o mundo real: uma forma, explicitada, de como acordar dum sonho. Uma singularidade é o facto de a canção ser tocada em ritmo lento; serve para assinalar ao espectador que cada sonho, dentro de outro sonho, equivale a uma passagem de tempo mais lenta: no filme – a certa altura Arthur diz a Ariadne que 5 minutos no mundo real equivalem a uma hora num sonho.

Como Cobb sabe, por experiência própria, o mergulho nas profundezas dos sonhos tem os seus riscos: está em luta constante contra um subconsciente hostil, habitado por demónios pessoais e remorsos do passado – o seu grande inimigo é a presença constante de Mal (Marion Cotillard), a esposa falecida,

que se infiltra para sabotar as suas missões. Por isso, para distinguir a vida real do subconsciente, e assegurar-se de que não está no sonho de outra pessoa, anda sempre acompanhado de um objeto pessoal, um pequeno pião (um ‘totem’, como lhe chama), muito importante na trama do filme.

Na verdade, a cena mais debatida é a final, na qual Cobb reencontra os dois filhos. Como costumava fazer, coloca o pião em cima duma mesa e põe-no a girar [vd. imagem 2] para se certificar de que voltou à realidade, mas não fica a olhar para ver se ele para de rodopiar (caso aconteça, é porque está mesmo no mundo real). O pião gira, e, em certo momento, dá a impressão de começar a cambalear, prestes a tombar, mas Nolan corta subitamente para os créditos finais, deixando o espectador na incerteza do que aconteceu: se caiu ou não. Seja como for, deve considerar-se que o sogro, sempre ausente dos sonhos explícitos, está presente nesse reencontro; o que parece atestar que Cobb já não está a sonhar. Além disso, e talvez seja mais relevante, Cobb não se preocupa mais, parece aceitar como real a situação, e vemos, pela primeira vez, os rostos dos filhos: durante o filme, em várias ocasiões, eles aparecem sempre de costas.



Imagem 2: Christopher Nolan, *Inception* (A Origem, 2010). Fotograma da cena final.

2. No mundo dos sonhos

Após um resumo parcial do enredo, estamos em condições de prosseguir a nossa análise, mencionando algumas teorias científicas sobre as relações entre o sonho e a memória mais diretamente relacionadas com o argumento do filme, e detalhes específicos plausíveis (pelo menos parcialmente), antes de focarmos um aspeto que não vimos abordado. Em primeiro lugar, salientamos que o sonho, como parte integrante do sono, é essencialmente uma forma de ação (e de percepção) do cérebro, que pode reativar recordações antigas. Há ainda muito por esclarecer, mas as investigações científicas nesta área, como as do neurocientista americano Jonathan Winson, têm permitido concluir que a memória se consolida durante o sono: de acordo com este último, em particular durante o estágio em que ocorrem movimentos oculares rápidos: “...the rapid eye movement (REM) stage when we dream most frequently and intensely” (Schacter, 1996: 88).

São vários os estádios do sono – reconhecido biologicamente só na década de 1950, aquando da identificação do estágio REM –, classificados geralmente em dois tipos: sono *ortodoxo* e sono *paradoxal*. O primeiro é composto por quatro estádios sucessivos, que correspondem a estados de sono cada vez mais profundos; neste aspeto, existe uma analogia com os níveis do filme⁴. E como esclarece Jean-Didier Vincent (2010: 87), “regra geral, durante a noite sucedem-se cinco ciclos de sono, com um sono ortodoxo cada vez mais ligeiro e cada vez mais curto e um sono paradoxal cada vez mais longo à medida que a noite avança.”

A identificação do sono paradoxal, em 1961, deve-se ao neurobiologista francês Michel Jouvet (n. 1925, Lons-le-Saunier), clínico hospitalar na Universidade Lyon-I, e teve grandes repercussões nas investigações fisiológicas sobre o sono, mediante o estudo das suas funções e mecanismos

4. Para uma descrição destes estádios, ver Suzzarini (1986: 50-51), Vincent (2010: 85-87), e Zalocusky (2010, julho 21).

neurônicos respetivos. Para Jouvet, o papel fundamental do sonho consiste na consolidação do eu (através duma “reprogramação” neurológica) face às pressões externas, que tendem sempre a querer remodelá-lo.⁵

Amiúde, os sonhos originam-se a partir das nossas recordações de situações que foram realmente vividas – contendo elementos da experiência do dia anterior, a que Freud chamava ‘restos do dia’–, embora modificando-as ou deformando-as, quanto mais não seja porque o cérebro, nos sonhos, toma grandes liberdades em relação ao tempo, misturando o passado mais recente com o mais antigo; por isso, um sonho pode dar uma impressão de grande proximidade com a realidade – o que ajudaria a explicar, pelo menos em parte, o fenómeno conhecido como *déjà-vu* (uma *paramnésia*⁶) –, ou parecer fantasmagórico.

Durante o filme, acontece os personagens sonharem que estão a sonhar, o que nos remete para as pesquisas de Stephen LaBerge, um investigador da Universidade de Stanford (EUA), que também revolucionou a investigação nesta área. É o autor da teoria do *sonho lúcido*, segundo a qual é possível as pessoas terem consciência de estar a sonhar enquanto dormem, e estarem, até, de tal modo “acordadas” no mundo do sonho, implicando um despertar da consciência, que este pode parecer tão vívido e “real” como a realidade no estado de vigília. Na verdade, de acordo com esta teoria dos sonhos lúcidos – cujas primeiras evidências empíricas surgiram em finais dos anos 70 do séc. XX – é possível raciocinar e agir deliberadamente, o que equivale a dizer que somos capazes de controlar, até certo ponto, o conteúdo

5. Sobre as investigações fisiológicas, de Jouvet e outros, ver Vincent (2010: 87-100 e 105-107). Segundo Jouvet, as suas hipóteses dizendo respeito à função do sonho invalidam as de Freud, durante muito tempo desprezadas pelos cientistas, mas Vincent (op. cit.: 100) considera-as não demasiado distantes das intuições de Freud.

6. O fenómeno, que até já foi explorado no cinema em filmes como “*Déjà vu*” (2006) ou “*Matrix*” (1999), caracteriza-se por uma sensação intensa, normalmente repentina, de familiaridade e impressão de se ter já vivido o mesmo momento numa ocasião anterior, e é o oposto do *jamais vu*, um fenómeno que pode ocorrer quando alguém está perante uma situação que devia ser-lhe familiar, mas reage como se fosse desconhecida: a pessoa afetada por este fenómeno pode, por exemplo, sentir subitamente que a sua casa lhe é estranha; pensa-se que o *jamais vu* é causado por uma falha no reconhecimento, quicá em virtude de não ocorrer o *input* emocional, que acompanha normalmente as experiências familiares.

dos nossos sonhos. Segundo LaBerge, que em 1987 fundou o *The Lucidity Institute* (uma organização destinada a promover pesquisas no campo do “sonho lúcido”), a primeira descrição de um sonho com estas características, na história do Ocidente, está conservada numa carta escrita no ano 415 por Santo Agostinho.⁷

3. A arte da memória

O que nos surpreende mais em tudo o que fomos lendo ao longo do tempo sobre *Inception*, é que parece ter passado totalmente ao lado nos textos críticos um aspeto que nos parece relevante na narrativa, embora não saibamos se consciente por parte de Nolan, pois não conhecemos qualquer declaração sua a esse respeito: a saber, existem na construção do enredo alguns pontos de contacto com a antiga *Arte da memória* (*ars memoriae*), cuja invenção empírica é atribuída ao poeta lírico grego Simónides de Ceos (c. 556 ou 557 – c. 467 ou 468 a. C.), contemporâneo de Pitágoras, na era pré-socrática, cerca de 477 a. C.⁸

A história, curiosa, de como a terá inventado conta-a em forma de lenda o orador e filósofo romano Cícero (Arpino, 106 – Tormia, 42 a. C.) na obra *De oratore* [II, 86, 351-354]⁹. Essa história revela a importância de uma

7. Para uma abordagem geral ao tema, ver LaBerge (1990: 109-126).

8. Não se sabe ao certo a data da invenção. Mas, devemos ter em conta a mais antiga referência escrita que se conhece sobre o assunto: uma tabuleta de mármore encontrada em Paros no séc. XVII conhecida por *Crónica Paria* (*Cronaca di Paro*) ou *Mármore de Paros*, contendo datas de diversas invenções, tais como a invenção da flauta, a introdução do trigo, etc., que tomamos como aproximação. Aí se regista, segundo Frances A. Yates (2005), a respeito de Simónides: “Desde el tiempo en que Simónides de Ceos, hijo de Leoprepes, inventor del sistema de ayuda-memorias, ganó el premio coral en Atenas, y se levantaron estatuas a Harmodio y a Aristogitón, en el año 213 [es decir, 477 a. C.]” (p. 48)

Devemos ainda referir que, embora hoje esteja assente a atribuição da invenção a Simónides, antes do séc. XVII – portanto em período anterior à descoberta da referida tabuleta – alguns tratados da memória atribuíam a mesma a Demócrito, como é o caso, por exemplo, dos do franciscano Lodovico da Pirano (c. 1422) ou de Luca Braga (1477), razão pela qual Yates os apelida de ‘tipo Demócrito’ (Cf. Yates, *op. cit.*:130).

9. Sobre o relato de Cícero, ver Yates (*op. cit.*, *passim*). Esta é a versão mais citada, mas conhecem-se várias (no essencial semelhantes quanto à sua estrutura, com diferenças de pormenor) noutros textos clássicos. A diferença principal residirá na atribuição do local onde se terá desenrolado o episódio narrado, como já referia o retórico romano Quintiliano no *Institutio oratoria* [XI, ii,14-16], chamando a atenção para o facto das fontes gregas não estarem de acordo a esse respeito: cf. Yates (*op. cit.*: 47 e 450, nota 1 do cap. II). Para além destes autores clássicos referidos, encontramos menção em Plínio ou Aelio, entre outros. Posteriormente, sob a forma de fábula, em La Fontaine (*Fables*, I, 14, citado por Weinrich, H. (1999: 26).

disposição ordenada para uma boa memória, e confirma a primeira e principal distinção dos princípios da *ars memoriae* clássica: entre os *lugares* (em grego *topoi*) onde podemos dispor organizadamente os objetos da memória, e as *imagens* (ou *símbolos*) necessárias à recordação mnemónica. A partir de Simónides, a arte sofreu várias transformações, foi acrescentada de um extenso conjunto de regras e instruções, mas conservou sempre, na sua essência, a importância da inter-relação de lugares e imagens.

Ainda na Grécia antiga, mencione-se a contribuição do filósofo Metrodoro de Escepsis (Escepsis, c. 150-71 a. C.), contemporâneo de Cícero, que terá inventado um sistema mnemónico baseado nos 12 signos do Zodíaco, tendo como lugar da memória a abóbada celeste, dando um enfoque astrológico e cosmológico à arte da memória.¹⁰

Na Antiguidade greco-romana, a memória teve uma reputação sólida e a *arte da memória* (*ars memoriae*) aplicou-se em grande parte à *retórica*. A retórica clássica reservou um lugar especial para a memória, que constituía uma das suas cinco partes – juntamente com a invenção [*inventio*], disposição [*dispositio*], elocução [*elocutio*] e expressão [*pronuntiatio*] –, porque a aptidão do dizer persuasivo do orador dependia bastante da sua capacidade de armazenamento de discurso, levando essa necessidade à criação de *mnemotécnicas* que lhe permitiam aperfeiçoar a memória natural. Estas técnicas, originadoras duma *memória artificial*, deixaram marcas significativas na cultura ocidental e chegaram até aos nossos dias, sobretudo através de textos latinos dos retóricos romanos, visto os tratados gregos anteriores se terem perdido. Restou apenas um fragmento de texto, conhecido por *Dialexeis* (ou *Dissoi Logoi*, de c. 400 a. C.), que contém uma curta secção dedicada à memória, onde já aparece estabelecida outra importante distinção da mnemotecnia clássica: aquela que distingue entre *memória de coisas* e

10. Sobre Metrodoro, consultar Liano, I. G. (2005: 29-51, 63-70 e 94-97) e Yates (*op. cit.*: 59-62).

memória de palavras. Estes dois tipos de memória artificial, que empregam ambos imagens, tal como é aí descrito, já estariam em uso por essa altura.¹¹

São três as fontes latinas da *ars memoriae* clássica sobreviventes, e encontram-se todas em tratados de retórica, na secção em que se discute a memória como parte daquela: o *De oratore* (55 a. C.), de Cícero; o *Institutio oratoria* (circa do fim do século I d. C.), de Quintiliano; e o *Rhetorica ad Herennium* (circa 86-82 a. C.), de um anónimo mestre de retórica em Roma: embora durante a Idade Média, período em que gozou de grande prestígio, tenha sido atribuída a sua autoria a Cícero. De entre eles, maior relevância adquiriu o *último*, geralmente citado na forma abreviada *Ad Herennium*, por ser o único sobre o tema que se conservou na íntegra, visto também as notas de Cícero (em *De oratore*) e de Quintiliano (em *Institutio oratoria*) não constituírem tratados completos, além de tal como se apresentam exigirem do leitor um contacto antecipado com a memória artificial, e sua terminologia. Na prática, o *Ad Herennium* serviu portanto de modelo como a principal fonte, que desenvolveu a mnemotecnica grega para as épocas posteriores, sendo apropriado no seu plano e no seu conteúdo, e os preceitos aí expostos estão na origem da futura tradição ocidental da memória.

Os princípios gerais da *arte da memória* são simples. O primeiro passo consiste em construir na memória uma série de lugares (*loci*), que podem ser reais ou imaginados. O tipo mais comum de lugar (*locus*) mnemónico, mas não o único, vem da arquitetura: tal como uma casa, ou outro edifício (tão espaçoso e variado quanto possível), com os seus diversos espaços e aposentos, sem omitir a sua decoração interior. Após essa construção, tudo aquilo que se quer preservar na memória é associado a imagens diversas, depositadas nesses lugares, bastando depois, quando se quiser recordar o que se armazenou, percorrer mentalmente os lugares, um após o outro, ordenadamente. Tais imagens deviam ter um carácter ativo no processo de rememoração

11. Cf. Yates (*op. cit.*: 49) e Le Goff, J. (1984: 22-23). O texto pode encontrar-se em Diels, H & Kranz, W. (1951-52: 405-416); também existe uma tradução inglesa, de Sprague, R. K. (1968).

(*imagines agentes*), servindo como pontos de referência, aconselhava-se no *Ad Herennium*, sendo necessário que suscitassem efeitos *emocionais*.

Visando esse resultado, aí se sugeria o uso de imagens, imaginadas, invulgarmente formosas ou, pelo contrário, muito feias ou disformes; também podiam conter efeitos cômicos ou ser eróticas. Acima de tudo, o seu conteúdo devia ser surpreendente ou fora do comum, pois tais imagens seriam mais fáceis de reter, ou difíceis de esquecer, assegurando maior presteza na sua rememoração, diminuindo o risco de interferência entre elas ao aumentar o grau de discriminação. A aplicação de *imagines agentes* foi uma constante na história conhecida da arte da memória.¹²

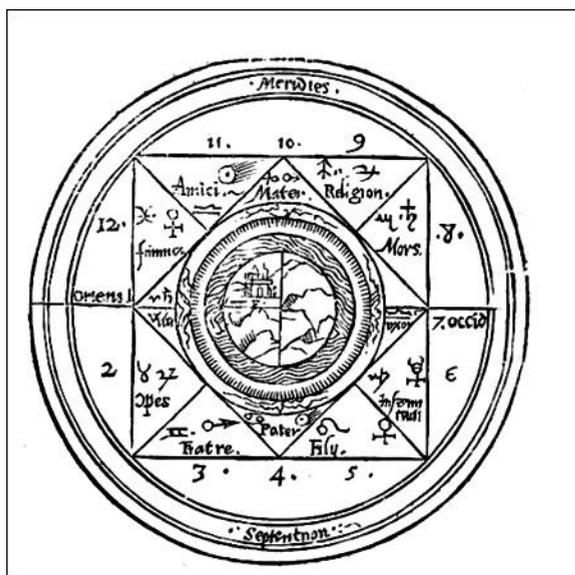
É ainda, obviamente, às *imagines agentes* que se referem Bernard e Roubaud (1997) ao falarem da aplicação do ‘princípio de singularidade’ como uma das originalidades da arte da memória, o qual encontram numa obra do séc. XV, o *Liber Memoriae artificialis* (c. 1429) do frade Bartolomeo de Mantova, de que existe uma cópia na Bibliothéque Nationale de Paris:

Supposons que nous voulions nous souvenir d'une araignée. Nous allons la placer en un lieu, un mur par exemple. Est-ce suffisant? Non, cette association est banale, elle risque de ne pas persister. Le maître en mnémonique dira de: mettre devant le mur une femme debout, nue de préférence, et de placer l'araignée sur son sein. Le caractère incongru de cette association de l'objet à mémoriser avec l'image-support fera que l'on ne risquera pas de l'oublier. (p. 25)

Saliente-se que as experiências levadas a cabo pela Psicologia moderna, no séc. XX, vieram demonstrar que, efetivamente, este tipo de imagens pouco habituais favorece a memorização, em particular quando os elementos que as constituem constroem uma interação.¹³

12. Sobre as *imagines agentes*, consultar Joly, M. (2003: 202), Yates (*op. cit.*: 87 e 98) e Weinrich (*op. cit.*, pp. 190-191 e 276).

13. Ver a esse respeito Denis, M. (1984: 169-72).



Imagens 3 e 4: J. Romberch, *Congestorium artificiose memorie* (1533); figura humana em locus da memória. Giordano Bruno, *De umbris idearum* (1582), segunda arte breve.

Durante a Idade Média, com os tratados escolásticos dos dominicanos São Alberto Magno (1205-1280) e São Tomás de Aquino (1225-1274), as regras da *ars memoriae* foram cristianizadas, reinterpretadas e estudadas como parte da virtude da prudência, assistindo-se a um deslocar da memória artificial da retórica à ética¹⁴. Depois, no Renascimento, sob a influência do Humanismo, a arte de que falamos entrou num novo ciclo, um último fôlego, onde atingiu, porventura, o seu apogeu, antes dum inevitável declínio, causado pelo nascimento da imprensa. A partir do séc. XVII, entrou numa decadência irreversível.

A transformação ocorrida inicia-se em Itália, donde parte à conquista do resto da Europa, e deve-se à influência da principal corrente filosófica do Renascimento, cujas ideias adotará: o movimento neoplatónico cristão, iniciado por Pico della Mirandola (1463-1494) e Marsilio Ficino (1433-1499). A partir daí, estará sujeita às influências ocultistas, dentro da tradição hermético-cabalística, e os seus maiores representantes são Giulio Camillo (Friuli, c.1480-1544, Milão), autor do famoso *Teatro da Memória*, um projeto jamais concluído, e Giordano Bruno (Nola, 1548-1600, Roma), autor de um sistema mágico da memória com o qual terá pretendido uma *reforma da mente*.¹⁵

Se Nolan nunca referiu a arte da memória a propósito de *Inception* – admitiu, isso sim, ter procurado inspiração nos contos *O Jardim dos caminhos que se dividem* e *As ruínas circulares* de Jorge Luís Borges, e no filme *O ano passado*

14. Refira-se ainda, nesse período, Ramón Llull (ou Raimundo Lulio, 1232-1316): o filósofo medieval de origem catalã foi um pensador original, desde logo porque o seu sistema da memória, ao contrário dos outros, assentava numa lógica que rejeitava liminarmente o uso de toda e qualquer imagem, exceção feita a diagramas explicativos. Era uma arte combinatória, sintética, na qual se recorria a um sistema lógico de correspondências usando círculos (*rotae*) derivados de uma estrutura cosmológica, que tinha como programa operar uma unificação entre a lógica e a metafísica, e foi incompreendida e mal-aceite na altura em que surgiu. Só Giordano Bruno soube fazer uso da lógica universal da *Ars Magna* de Llull, que aqui não podemos desenvolver, tendo-lhe dedicado várias obras (sete tratados e opúsculos).

15. Sem menosprezar o filósofo inglês Robert Fludd (1574-1637), autor do monumental tratado *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historiae*, cujo primeiro volume foi publicado em 1617 na Alemanha (Oppenheim; o segundo foi publicado na mesma cidade em 1619), e foi dedicado ao rei Jaime I de Inglaterra.

em *Marienbad* (1961) de Alain Resnais, no qual perpassa a sensação de estarmos mergulhados num sonho –, ainda assim, numa entrevista, realçou que é um filme sobre arquitetos, onde tem grande importância o processo *mental*:

But yes, the film is about architects, builders, people who would have the mental capacity to construct large-scale worlds – the world of the dream. Everything is about how they would create, whether it's blocks or sand castles or a dream. These are all acts of-creation. There's a relationship between the sand castle the kids are building on the beach in the beginning of the film and the buildings literally being eaten away by the subconscious and falling into the sea. The important thing in *Inception* is the mental process. What the dream-share technology enables them to do is remove physicality from that process. It's about pure creation. That's why it's a film about architects rather than soldiers. (Nolan, *apud* Capps, 2010)

Isso torna-se claro quando Cobb recruta Ariadne, e a vai testando e instruindo; não uma arquiteta vulgar, mas alguém competente na criação de complexas arquiteturas *mentais* (como ele foi também em tempos passados), a quem começa por pôr à prova, dando-lhe dois minutos para desenhar, no papel, labirintos que não seja capaz de resolver em menos dum minuto; teste superado à terceira tentativa. Obviamente, não é por casualidade que esta personagem fundamental tem o mesmo nome daquela da mitologia grega, a filha do rei de Creta, que ajudou Teseu a encontrar o caminho no labirinto criado por Dédalo, e a enfrentar e matar o Minotauro. No filme, Ariadne é a guia indispensável de Cobb – que além de desenhar os níveis tem de ensiná-los aos sonhadores – e Mal é o equivalente do Minotauro.

Seguem-se algumas das melhores cenas do filme, nas quais vemos Ariadne a imaginar, enquanto caminha com Cobb pelas ruas de Paris, e experimenta começar a manipular mentalmente os elementos físicos (como na sequência em que 'dobra' um quarteirão inteiro sobre si próprio), criando e vivenciando

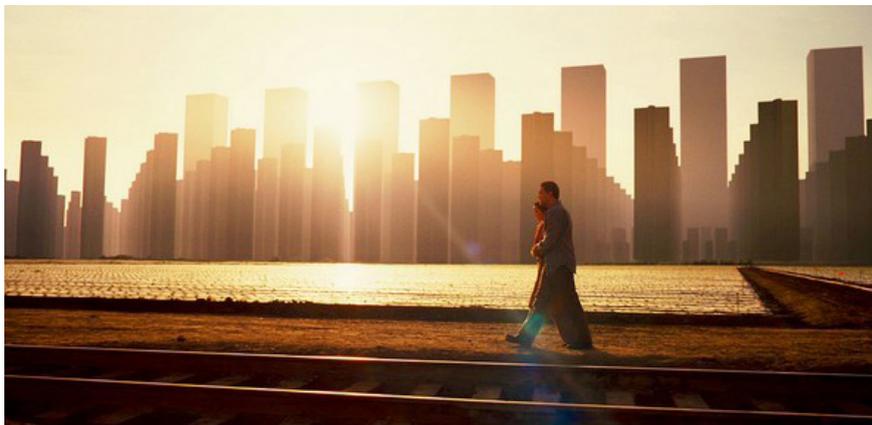
o mundo em simultâneo (algo que era um objectivo da *ars memoriae*, na sua vertente hermética); quando se apercebe que Ariadne manipula os espelhos [imagem 5] num lugar que lhe é familiar junto a uma ponte. Cobb diz-lhe para nunca recriar espaços a partir das suas recordações, mas para imaginar sempre lugares novos: embora aquela lhe replique que se tem de desenhar a partir do que conhecemos, ele insiste com ela para usar apenas detalhes, nunca áreas inteiras. As razões da recomendação tornam-se cada vez mais evidentes no desenrolar da história.



Imagem 5: Christopher Nolan, *Inception* (*A Origem*, 2010). Ariadne manipula um espelho.

Outrora, Cobb e a esposa construíram uma extraordinária cidade mental, no início inteiramente imaginada, mas a que foram acrescentando, reconstruindo-os de memória, *loci* do seu passado (com os *afetos* inerentes) como o seu primeiro apartamento, um prédio moderno, no qual viveram em seguida, a casa para onde se mudaram quando Mal engravidou ou aquela onde esta cresceu. Vemo-los a passear nela (a imaginada), em belos planos [imagem 6], como são também aqueles em que Cobb conduz Ariadne a essa cidade denominada Limbo, que dá sinais de começar a esboroar-se [imagem 7], e lha vai mostrando, enquanto vão em busca de Mal. A mesma onde o casal viveu feliz durante anos, até Mal se perder completamente, presa nas armadilhas da mente, incapaz de distinguir entre realidade e

sonho – mesmo acordada, continuava a acreditar que o mundo em que vivia (o verdadeiro) não era real –, e Cobb experimentar nela, pela primeira vez, a inserção duma ideia, simples mas conducente a um resultado trágico: que “o mundo dela não era real” e “a morte era a única saída”.



Imagens 6 e 7: Christopher Nolan, *Inception* (A Origem, 2010). Fotogramas de dois planos, contrastantes, da cidade Limbo.

De certo modo, também não parecem restar grandes possibilidades de fuga para Cobb, cada vez mais exposto às suas lembranças, por mais que as tente alterar (ou apagar), progressivamente incapaz de controlar as emoções: em vez de serem refreadas, concentradas na resposta às percepções e

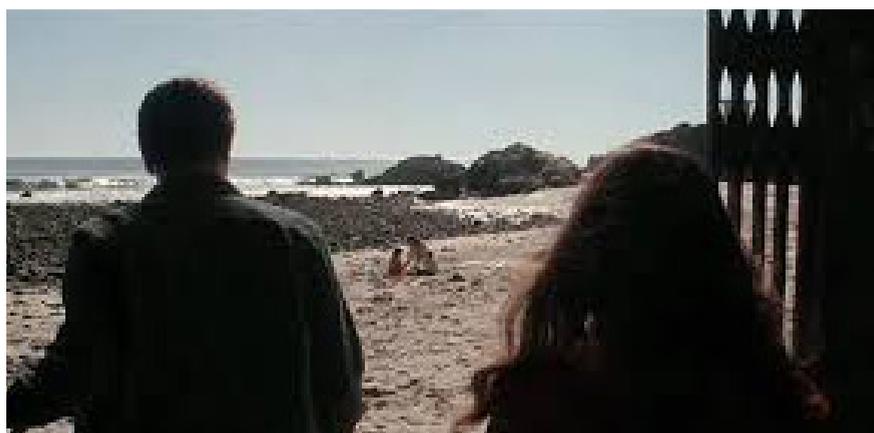
pensamentos, começam, na verdade, a dominar e organizar o sonho consciente, de modo inegavelmente saliente. Por isso, não consegue impedir Mal de aparecer.

Não era por acaso que alguns tratados da *ars memoriae* dos séculos XV e XVI incluíam, preventivamente, capítulos inteiros dedicados à descrição de métodos, diversos, aconselhados para o esquecimento de imagens que se queriam reprimir ou apagar. Assim acontecia porque os próprios mestres da arte tinham perfeita consciência dos perigos latentes para quem a exercia continuamente, pois quando alguém se aventura durante muito tempo nos territórios da memória, criando imagens e evocando frequentemente emoções para as usar, nem sempre é capaz de controlar todo o processo que desencadeia; ou seja, as imagens, a certa altura, podem ganhar vida própria, como já tinha intuído Aristóteles em *De memoria et reminiscencia*, ao prevenir numa passagem que aquele que tenta rememorar e buscar alguma coisa, põe em movimento algo *corporal* em que reside a *afeção*.¹⁶

No filme, ninguém além de Ariadne percebe a obsessão de Cobb com Mal, e vê os perigos que ela representa para a equipa. Como descobre uma noite, quando experimenta compartilhar um sonho de Cobb, atraída pela curiosidade, este não se limita a sonhar e faz frequentes visitas noturnas aos seus *loci* da memória, deliberadamente, para reviver momentos da sua vida passada que lamenta e quer alterar – ele que lhe tinha dito para nunca usar memórias. *Loci* aos quais acede Ariadne, descendo de elevador, indo dar a uma sala onde encontra Cobb e Mal a conversarem. Após estes se darem conta da sua intromissão, Cobb precipita-se para ela levando-a dali,

16. Cf. Aristóteles (1930). *On Memory and Reminiscence* (J. I. Beare, Trad.). Publicado originalmente em Ross, W. D. (Ed.) (1930). *The works of Aristotle*. Vol. 3. Oxford: Clarendon Press. Disponível em: <http://www.pnl-nlp.org/courses/ebooks/page.php?pid=167&bid=167&pageid=3207>. A teoria aristotélica da memória está essencialmente exposta em *De memoria et reminiscencia*, que tem sido considerado um apêndice ao tratado *De Anima (Da Alma)*, que faz parte de um conjunto de nove pequenos tratados conhecidos na tradição por *Parva Naturalia*.

e Ariadne passa a acompanhá-lo subindo e descendo de elevador: uma solução interessante para visualizar o percurso mental nos *loci*.



Imagens 8 e 9: Christopher Nolan, *Inception* (*A Origem*, 2010). Cobb e Ariadne acedem, através do elevador, a um dos *loci* da memória.

Primeiro, ascendem a um nível superior que apresenta uma praia onde estão Mal e os dois filhos do casal [imagens 8 e 9]; depois, descem ao nível da casa de Cobb, onde se vêem os filhos no jardim a brincar: é nesse percurso que Ariadne compreende que Cobb está a tentar manter viva Mal na memória, artificialmente. Por fim, Ariadne foge a correr da casa, desce passando por outro nível, onde não pára – em que se vê um comboio atravessar; uma

alusão ao episódio fulcral da inserção da ideia em Mal –, e vai dar a um quarto de hotel, o mesmo onde o casal costumava passar o aniversário de casamento, sendo aí confrontada por Mal [imagem 10], antes da chegada providencial de Cobb.

Note-se que nesse quarto já se começam a ver indícios suficientes de violência, que têm alguma analogia com os métodos para esquecer aconselhados pelo belga Lambert Schenkel (1547 – c. 1603) no tratado *De memoria liber* (1595), que se caracterizam por um *crescendo* de violência destrutiva: como fingir que se abrem de par em par todas as portas e janelas e, tendo-se levantado uma fortíssima ventania, todas as imagens (como se fossem de papel) desaparecem a voar; ou, imaginar um homem em fúria, acompanhado por um grupo armado, que irrompe pelos campos, as casas, os quartos, e mata algumas imagens, fere muitas outras, outras por medo fogem pelas portas ou atiram-se das janelas.¹⁷

No final da experiência, assustadora, Ariadne questiona Cobb: “Achas que consegues construir uma prisão de memórias para a conter?”



17. Ver Bolzoni (2007: 195-196).



Imagens 10 e 11 : Christopher Nolan, *Inception* (*A Origem*, 2010). Ariadne enfrenta Mal nos loci do quarto de hotel; e Mal em 'prisão de memórias'.

Mal é, na verdade, uma poderosa *imagem* despoletadora de efeitos emocionais, um pouco ao modo de Pedro de Ravena, destacado jurista de Pádua, autor de *Phoenix, sive artificiosa memoria* (1ª ed., Veneza 1491), o mais famoso e universalmente conhecido dos tratados mnemónicos, que aconselhava a escolha, para imagens da memória, de pessoas que conhecemos bem, confessando que, quando era jovem, recorria à imagem da sua amada. Além disso, refira-se, os remorsos são um poder afetivo determinante, capaz de impedir o esquecimento, e Cobb não é detentor de uma hipotética *ars oblivionalis* (ou *ars oblivionis*)¹⁸, já de certo modo anunciada por Ovídio nos *Remedia amoris*, que ensinavam a eliminar todos os retratos da mulher amada, e aconselhavam o afastamento dos lugares ligados às recordações daquela, sobretudo aqueles onde se havia feito amor com ela ou os que ela gostava de frequentar, onde se corria o perigo de a encontrar¹⁹. Só perto do fim o Limbo começa a ruir e Cobb admite que Mal é uma projeção sua, depois de

18. Ver Weinrich (*op. cit.*: 29-30) e Ricoeur (2003: 536, 553 e 654).

19. Cf. Bolzoni (2007: 201), e Weinrich (*op. cit.*:36-38).

Ariadne a ferir de morte, num improvisado método (violento) de ‘ajuda-
-esquecimento’: “Olha para ti. És apenas uma sombra.”

Como escreveu Jorge Luís Borges num dos seus textos:

Só o que morreu é nosso, só é nosso o que perdemos.... Nossas são as
mulheres que nos deixaram, já não submetidas à véspera, que é aflição,
nem aos alvares e terrores da esperança. Não há outros paraísos senão
os paraísos perdidos. (Borges, 1998: 197)

Referências bibliográficas

- Aristóteles (1930). *On Memory and Reminiscence*. J. I. Beare (Trans.).
Publicado originalmente em W. D. Ross (Ed.) (1930), *The works of
Aristotle*. Vol. 3. Oxford: Clarendon Press. Disponível em: [http://www.
pnl-nlp.org/courses/ebooks/page.php?pid=167&bid=167&pageid=3207](http://www.pnl-nlp.org/courses/ebooks/page.php?pid=167&bid=167&pageid=3207)
- Bernard, M. & Roubaud, J. (1997). *Quel avenir pour la mémoire?*. Paris:
Gallimard.
- Bolzoni, L. (2007). *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos
en la época de la imprenta*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Borges, J. L. (1998). *Obras Completas III 1975-1985*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Denis, M. (1984). *Las imágenes mentales*. Madrid: Siglo Veintiuno de España
Editores, S. A.
- Diels, H. & Kranz, W. (Eds.) (1951-52). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. (2ª
ed). vol. 2. Berlim: Weidmann.
- Horikawa, T.; Kamitani, Y; Miyawaki, Y. & Tamaki, M. (2013, May 3). Neural
Decoding of Visual Imagery During Sleep. *Science*, 340 (6132). Pp.
639-642.
- Joly, M. (2003). *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- LaBerge, S. (1990). Lucid dreaming: Psychophysiological studies of
consciousness during REM sleep. In R.R. Bootsen; J. F. Kihlstrom
& D. L. Schacter (Eds.), *Sleep and Cognition*. Washington, D. C.: APA
Press. Pp. 109-126.

- Le Goff, J. (1984). Memória. In R. Romano (Dir.), *Enciclopédia Einaudi*. vol. 1. *Memória – História* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Pp. 11-50.
- Liano, I. G. (2005). *El círculo de la Sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*. (2ª ed), vol. I. Madrid: Ediciones Siruela.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ricoeur, P. (2003). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Schacter, D. L. (1996). *Searching for memory: the brain, the mind, and the past*. Nova Iorque: Basic Books.
- Sprague, R. K. (1968). Dissoi Logoi or Dialexeis. *Mind*, 77. Pp. 155-67.
- Suzzarini, F. (1986). *A memória*. Lisboa: Verbo.
- Vincent, J-D. (2010). *Viagem Extraordinária ao Centro do Cérebro*. Alfragide: Texto Editores, Lda.
- Yates, F. A. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela.
- _____ (1995). *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo: Editora Cultrix.
- Weinrich, H. (1999). *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Paris: Fayard.

Webgrafia

- Capps, R. (2010, novembro 29). Q. & A : Christopher Nolan on Dreams, Architecture, and Ambiguity. *Wired*. Acesso em: junho 16, 2013. Disponível em: http://www.wired.com/magazine/2010/11/pl_inception_nolan/.
- Itzkoff, D. (2010, junho 30). A Man and His Dream: Christopher Nolan and *Inception*. *The New York Times*. Acesso em: junho 16, 2013. Disponível em: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/06/30/a-man-and-his-dream-christopher-nolan-and-inception/>.
- Zalocusky, K. (2010, julho 21). *Inception: A Neuroscientist's Review Pt. 1*. Acesso em: junho 16, 2013. Disponível em: <http://web.stanford.edu/group/neurostudents/cgi-bin/wordpress/?p=649>.

Weintraub, S. (2010, março 25). Christopher Nolan and Emma Thomas Interview. *Collider*. Acesso em: junho 16, 2013. Disponível em: <http://collider.com/>.

Filmografia

A *Origem (Inception)* (2010). Christopher Nolan (Dir.). Lisboa: ZON Lusomundo Audiovisuais.

THE WAY THINGS GO: O BANAL TRANSFIGURADO EM FISCHLI & WEISS

Guy Amado

Introdução

Observa-se na contemporaneidade a multiplicação de tendências artísticas, podendo estas se manifestar em vertentes tão distintas quanto a crítica institucional ou a chamada nova monumentalidade, a estética relacional ou a pintura *superflat*, a ascensão do prestígio da *performance* ou a reemergência de uma arte politicamente engajada, dentre tantas – englobando por sua vez práticas e procedimentos artísticos cada vez menos restritos a disciplinas isoladas (pintura, escultura, fotografia, instalação, projectos *site-specific* etc.), convergindo para certa hibridização de meios e linguagens. Observa-se assim não apenas certa diluição nas especificidades tradicionais no exercício do *metiér* artístico – o pintor que incorpora a fotografia e a dança, o performer que trabalha com a escultura e o som, o fotógrafo que recorre à música e aos meios digitais – como mesmo uma relação de imiscuidade inédita entre áreas da criação. Mas são tempos sobretudo em que impera a tónica do espetáculo¹ e do espetacular, uma marca da arte produzida nas últimas duas décadas.

1. E aqui não se pensa exactamente nesta noção nos termos consagrados por Guy Debord em seu seminal *A sociedade do espetáculo*; a acepção em mente visa cunho mais imediato e literal, referindo-se a uma estética em que predominam as qualidades e (d)efeitos daquilo que é naturalmente associado ao *espectacular*.

Seja na escala (de obras e de espaços que as abrigam), seja pela temática adoptada ou pelas soluções formais (materiais utilizados e dispositivos expositivos), esta é sem dúvida uma tendência que vem sendo mais e mais reafirmada desde o início do século 21. Do registo épico de Matthew Barney, em seu superlativo ciclo *Cremaster*, a Ron Mueck e suas colossais peças hiperrealistas, da grandiloquência egocêntrica e factura industrial de Damien Hirst ou Jeff Koons, às recentes empreitadas ambiciosas de Marina Abramovic e seu trabalho performático, da pirotecnia inusitada de Cai Guo-Qiang, à “estética de parque de diversões”, das peças interativas de Carsten Höller, são muitas as manifestações de certa espetacularização como uma pedra de toque na produção artística actual – ainda que a serviço de objectivos e lógicas processuais diferenciados.

Pois é de forma indiferente ou mesmo na contramão de tal movimentação que se desenvolve, discreta e abnegadamente, a trajetória dos artistas suíços Peter Fischli (Zurique, 1952) e David Weiss (Zurique, 1946-2012) – o que não os impediu de serem reconhecidos como nomes de topo no cenário artístico actual. Assinando como o duo Fischli/Weiss (ou Fischli & Weiss), empreenderam uma colaboração artística ao longo de 33 anos, iniciada em finais da década de 1970, e encerrada com a morte de Weiss, em abril de 2012. Resistindo a qualquer filiação estilística específica, seu trabalho tem como eixo central o que poderíamos chamar de uma “poética da banalidade” – trazendo à tona certa qualidade de sublimidade de que são portadores os objetos e eventos que constituem a existência quotidiana, como se irá aqui salientar. Informados em grau diverso por tendências e movimentos tão díspares como o Dadaísmo o Surrealismo, a Pop Art e a arte conceitual, sua produção reflete um agudo senso de observação do mundo e uma inquietante sagacidade.

Ao longo deste percurso, F/W produzem um corpo de obra que celebra de modo humorístico e áspero a banalidade da existência, regularmente cativando públicos com as fabulosas transformações do lugar-comum que

engendram. Operando a partir de um vasto espectro de *media* – fotografia, filme e vídeo, desenho, livros de artista, instalação e escultura –, sua práxis é marcada pela utilização constante de objetos comuns que, em suas mãos, ganham uma inesperada qualidade vital. Para além da aparente simplicidade que transborda de sua obra, seja pela temática usualmente restrita ao universo do banal como pelos materiais – e procedimentos formais – que decidem utilizar, pode-se, no entanto, observar que sua produção frequentemente é dotada de forte capacidade reflexiva, constituindo-se em última análise num comentário sobre a própria condição humana. Tal característica do trabalho pode, contudo, ser facilmente escamoteada a um olhar menos atento pela presença sempre desvirtuante de uma componente de humor, não raro dotada de pendores iconoclastas, a emanar de suas peças.

Veja-se, por exemplo, sua *Sausage Series* (*Wurstserie*, 1979), trabalho dos primórdios da parceria, e onde já se percebe a tônica em um humor que viria a caracterizar a atividade da dupla: um conjunto de uma dezena de peças fotográficas a cores, apresentando arranjos-situações em que os artistas fazem uso de diversos tipos de enchidos (salsichas, salames, mortadelas e afins) para encenar cenas quotidianas, agora investidas de um senso de divertida estranheza (Imagem 1). Trata-se basicamente de um apanhado de vinhetas encenadas em escala miniaturizada, protagonizada de modo peculiar por alimentos embutidos e utensílios domésticos. Uma das situações, *At The Carpet Shop* (*Im Teppichladen*) apresenta o que parece ser uma “família” composta por pepinos em conserva, circulando em meio a salames, mortadela e outros enchidos, dispostos à maneira de tapetes ou carpetes, como clientes a escolher produtos para comprar.

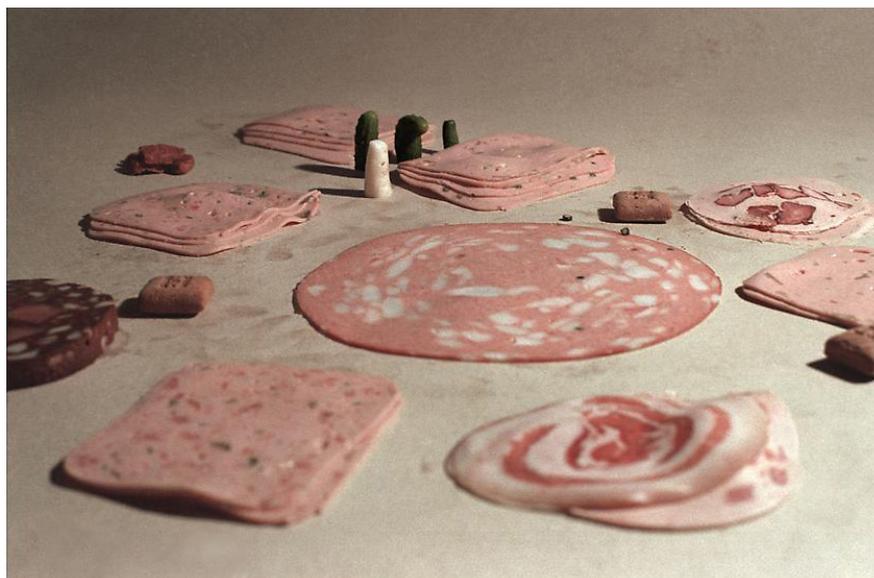


Imagem 1: Wurstserie - At The Carpet Shop, 1979.

Pouco mais tarde elaboram, em 1981, *Suddenly This Overview* (*Plötzlich diese Übersicht*), série em que se propõe uma imaginativa recriação de eventos ao longo da história da humanidade, a partir de cerca de 250 pequenas e disformes esculturas em barro não-cozido². Estas são organizadas ou dispostas a partir do que se poderia definir como alguns sub-eixos temáticos (informais), arbitrariamente e divertidamente estabelecidos pelos artistas: dualismos esquemáticos ou oposições populares (“alta cultura” *versus* “baixa cultura”, teoria *versus* prática, “up” *versus* “down”, etc.), os indefectíveis objectos quotidianos (cesto de pão, amendoins, uma metralhadora...), e algo como momentos imaginários – ou especulativos – das vidas de pessoas ou personagens famosas (podendo estas abranger um ecletismo que vai de Marco Polo à Anna O de Freud, de Brunelleschi ao trabalhador da recolha de lixo, ou a integrantes dos Rolling Stones).

2. Ao menos inicialmente eram 250: a série, entretanto seguiu desenvolvendo-se e conta actualmente mais de 600 peças.

A uniformidade do material e da escala adotados, bem como a peculiar disposição temática ostensivamente “des-hierarquizada” determinada pelos autores, acabam por conferir um sentido de unidade àquele enorme e improvável conjunto de peças referindo assuntos e situações tão diversos, da rotina de trabalho de um limpador de esgotos, a eventos históricos específicos (alguns de discutível relevância). Cada cena se constitui a partir de uma lógica imperscrutável, configurando um inusual panorama de nossos tempos (Imagem 2). À parte as eventuais dificuldades em se categorizar uma obra desta natureza, seu fascínio é inegável, e é de se ressaltar aqui a presença do elemento de grandiosidade, sempre pontuado pelo do banal, que transborda em grande parte da produção de F / W.



Imagem 2: *Suddenly this overview* (detalhes e vista parcial da exposição), 1981.

A estas características perceptíveis na obra da dupla, pode somar-se ainda uma inegável e recorrente singeleza, que é igualmente inescapável ao olhar, e que confere à leitura de sua produção uma curiosa qualidade ambivalente: tratar-se-á mesmo de uma piada? Mero sarcasmo? Ou estaríamos diante de um diagnóstico a um só tempo bem-humorado e desencantado acerca de questões mais profundas – quiçá metafísicas – que a existência mundana nos coloca diariamente? Arrisco-me a dizer que o mais provável é que seja um pouco de cada.

Assim vão as coisas: *The Way Things Go*

E então chega-se a *The Way Things Go* (*Der Lauf der Dinge*, no título original em alemão; 1987, 30', 16mm), filme realizado em 16 mm, que consiste basicamente no registo de uma sequência de eventos em cadeia, composta por objetos banais, do dia-a-dia, a se desenrolar em aparente modo contínuo. A obra foi realizada no interior austero de um galpão ou armazém desocupado em Zurique, onde elementos improváveis como pneus de automóveis, sacos de lixo, cordas e jarras de plástico tornam-se o centro das atenções, interagindo numa aparentemente interminável sequência de eventos de trinta minutos. A lógica conceitual e estrutural do projecto remete directamente à imagem da icónica *Rube Goldberg machine*, aparato-conceito introduzido em meados do século 20 pelo engenheiro, inventor e cartunista norte-americano homónimo para designar um dispositivo concebido para efectuar acções banais ou elementares de maneira deliberada e exageradamente complexa. Popularizada esquematicamente em desenhos animados televisivos, a peça é associada, ainda, à busca pelo moto-contínuo ou perpétuo. Um paralelo que, por sua excentricidade, parece, de resto, ajustar-se à perfeição ao habitualmente eclético e peculiar universo de referências de F / W.

The Way Things Go configura-se, possivelmente, como a obra-prima da dupla e, também, como um dos mais fascinantes trabalhos de arte produzidos em finais do século 20, dotado da peculiar qualidade de ser admirado tanto por audiências mais especializadas (artistas, críticos, curadores), quanto pelo grande público. Exibido pela primeira vez na 8ª edição da Documenta de Kassel (1987), o filme foi, desde então, apresentado em inúmeras mostras de arte contemporânea e até mesmo na televisão (com o título *Chain reaction*)³, feito pouquíssimo usual para uma peça fílmica de arte contemporânea.

Esta peça fílmica tem suas origens em uma série fotográfica realizada pelo duo de artistas alguns anos antes, entre 1984 e 1987. Intitulada *Equilibres* ou *A Quiet Afternoon*, apresentava imagens de objetos industriais e de uso doméstico, detritos e sobras de estúdio empilhados, arranjados de modo a compor delicadas e divertidas – como não poderia deixar de ser – situações de equilíbrio precário, de estabilidade fugidia (Imagem 3). Muitos dos objectos – ou antes, os tipos de objectos – que surgem em *The way things go* são remissivos aos que protagonizam estas fotografias; sob este ponto de vista, pode-se quase afirmar que o *media* do vídeo tenha permitido que os artistas dessem seguimento à investigação presente nesta série, agora com a possibilidade de introdução do movimento e seus efeitos. O filme retoma o mote da experimentação com a gravidade de *Quiet afternoon* e o leva um passo além, animando os objectos e pondo-os em movimento.

3. De modo inusitado para uma peça de videoarte, *The way things go* foi também disponibilizado para venda em VHS (o filme é de 1987) e DVD, em galerias e livrarias de arte. Decorridos mais de trinta anos desde sua primeira exibição, a *peça* aparenta continuar popular como nunca.



Imagem 3: Detalhes de composições de *A Quiet Afternoon*.

E o que se vê no filme? No interior de um armazém, uma precária estrutura – ou talvez seja mais correcto dizer “um percurso” – com cerca de 30 metros de comprimento foi construída a partir de uma miríade de objetos e materiais, no mais das vezes próximos da condição de sucata, ou do descarte. Itens absolutamente mundanos e desinteressantes como balões, pneus, tábuas e garrafas plásticas, vazias ou contendo líquidos, são animados em uma longa e aparentemente contínua sucessão de eventos mecânicos ditados pela física (colisões, quedas, rolagem, deslizares) e pela química (combustão, evaporação, explosões). Fogo, água e as leis da gravidade determinam o ciclo de vida que anima os objectos – que é dizer, “o curso das coisas” (numa possível tradução do título para o português).

O que ali se desenha é uma narrativa a respeito de causa e efeito, mecanismo e arte, precisão e improbabilidade. Tais fatores, combinados aos arranjos a que são submetidos os materiais empregados, conferem à obra uma aura lúdica, remissiva ao universo da brincadeira infantil; um viés, aliás, já extensamente comentado a propósito desta obra, com destaque para a análise

de Arthur C. Danto, em seu ensaio *Play / Things* (1996). Neste texto, o filósofo irá traçar um paralelo do acto de brincar⁴, sob a perspectiva infantil, a partir do modelo clássico do estudo sistematizado por Freud, e o modo como este referencial lúdico se manifesta na produção de F / W, notadamente em peças suas como *Wurstserie*, *Quiet afternoon (Equilibres)* e *The way things go*. Após ressaltar que “Children’s play, according to Freud, is make-believe adult behavior, executed with miniaturized adult paraphernalia known as toys. Freudian play is imitation work” (1996: 96), Danto exalta a maneira como os artistas mostram-se capazes de preservar, em seu trabalho, certa forma ou qualidade do *brincar* tão familiar, na remissão a um imaginário infantil, mantendo-a intacta e trazendo-a à vida adulta, agora transposta em sua produção. Haveria assim, na práxis destes artistas,

along with a tacit impudence (for one expects art to be more ‘serious’ and less obviously a form of play), a certain sweetness and a kind of innocence, even if it transcends in its complexity what children themselves are able to do. (Danto, 1996: 97)

Uma qualidade de singeleza, portanto, que convive de modo improvável com uma mordacidade bem-humorada e a capacidade de incitar à reflexão, por trás de uma (aparente) “simplicidade desinteressante” nas formalizações: esta combinação prova-se uma das características marcantes na obra de F / W, passível de ser verificada ao longo de toda a sua trajetória, seja em sua produção objectual-instalativa (esculturas em materiais e escalas diversos), como em suas séries quase infinitas de imagens provocativamente banais (*Images, Views, Airports*), bem como nos seus três filmes, dois deles por eles protagonizados (*The point of least resistance*, 1981; *The right way*, 1983).

Voltando a *The way things go*, percebe-se que há tempo suficiente para se observar com atenção a dinâmica que se desenrola em cena. O filme, de apelo inicialmente discreto, vai tornando-se irresistível – de uma forma sutil – no decorrer de sua projecção, em boa parte pela maneira extremamente natu-

4. Adaptação do termo “play”, no original, referindo o universo do jogo e da brincadeira infantil.

ralista do modo como explora as relações de causa e efeito que constituem o jogo de tensões que aos poucos nos envolve. Percebe-se, por exemplo, que o pequeno baloiço de madeira que se inclina sobre o fogo jamais o faria se não tivesse queimado por tempo suficiente para fazer com que o líquido em seu interior evaporasse; e a chama não teria se acendido se a esfera rolante não houvesse impellido o fósforo contra a superfície de impacto, e esta, por sua vez, nunca teria deslizado se não fosse pelo impulso de um pêndulo acionado por outro objecto, e por aí vai. Como assinalado anteriormente, segue de perto o modelo de dinamismo cinético perpétuo da referida “Rube Goldberg machine”.

O que nos é dado ver em *The way things go* é, portanto, também excitante, no sentido cinematográfico-hitchcockiano, se pensarmos no suspense e sentido de expectativa advindos da narrativa que aquelas pequenas acções – que se retroactivam – fazem gerar. Em verdade, a dada altura, o vídeo passa mesmo a ser todo ele sobre a expectativa: e se a pequena esfera rolar para o lado antes de atingir o objecto seguinte? E se o balão de gás explodir demasiado cedo? E se aquela reacção química não for rápida o suficiente? O que teria ocorrido então – ou antes, *não ocorrido*?

E ainda assim – ou por conta disso – a película segue prendendo nossa atenção, indefinidamente; uma curiosa qualidade desta peça em vídeo, a de parecer capaz de seguir sempre encantando mais e mais, a despeito de seus limitados predicados visuais. Fischli & Weiss dão forma, efectivamente, a uma brincadeira do tipo que encanta crianças, filmando algo que é elementar em sua concepção e estrutura, banal em sua materialidade rudimentar, e dali extraem uma qualidade/potência que extrapola a dimensão lúdica para uma experiência de engajamento sensorial singular (Imagem 4).

Assistir a *The way things go* é um exercício de antecipação contínua, sem propriamente se chegar a um epílogo; a acção está sempre em progresso, os procedimentos oscilando sempre à beira do desastre ou do malogro. E muito do que conforma esta dinâmica expectante reside na maneira como o filme foi montado, de modo a parecer ter sido realizado em uma única

tomada, reforçando a sugestão hipnótica de um moto-contínuo que se desenha ao final – por assim dizer – do filme, engenhoso recurso a actuar na intensificação da atenção por parte da audiência. No entanto, embora aparente ser uma progressão contínua, sem cortes, *The way things go* contém, pelo menos, doze *takes* gravados pelos artistas⁵, tranquilamente assumidos pelos mesmos. A valorização deste aspecto de continuidade na edição final não chegaria, portanto, a se afigurar propriamente como um elemento “ilusionista” buscado de antemão, mas antes como um divertido factor de alargamento da experiência de se assistir a esta peça de videoarte.

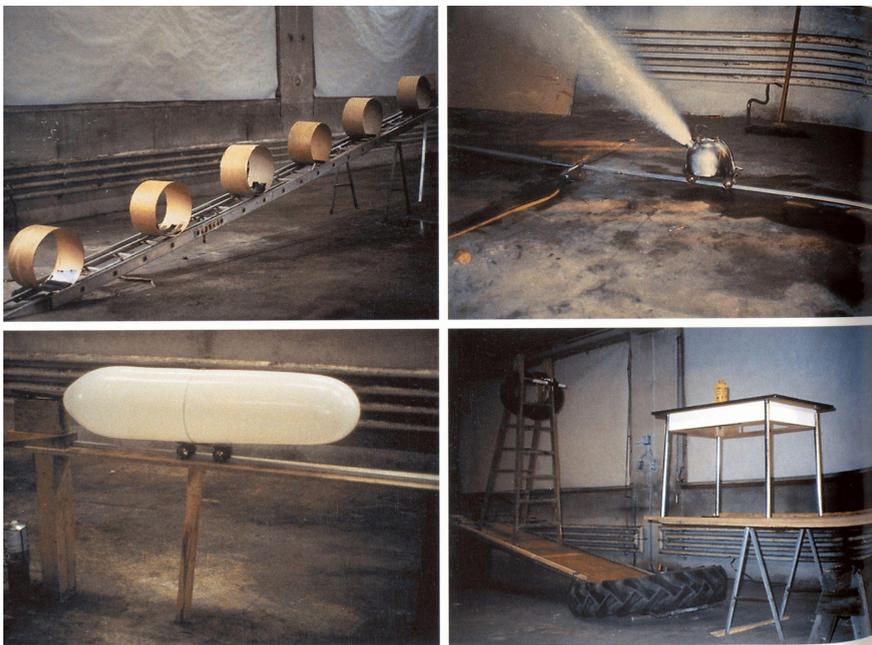


Imagem 4: Stills de *The way things go*, 1987.

5. Jeremy Millar, que estudou *The way things go* a fundo, aponta para nada menos que 26 intervenções ao longo da película, dentre cortes mais e menos visíveis ao longo do processo de edição. Enfatiza, contudo, que tais intervenções não afetam em nada o valor do filme, a seu ver antes pelo contrário: o conhecimento destas ações intensificaria o fascínio e a capacidade de envolvimento da obra sobre o espectador (Millar, 2007: 36).

A sombra do fracasso

E neste filme de suspense, se assim o encaramos, grande parte daquilo que faz gerar seu apelo ou encanto pode estar contido numa simples equação, concebida pelos artistas: o *controle do acaso*. Pois é disto que se trata, afinal: o fio da trama, o factor que prende hipnoticamente a atenção do observador àquele inusitado campo de ação cinética que constitui *The way things go* está localizado sobretudo na componente do – aparente – acaso ou indeterminação, bem como do factor da probabilidade. Não seria outra coisa (que não o acaso) a determinar o quociente de probabilidade envolvido no detonar de ações sutis e improváveis como as anteriormente descritas.

É inevitável imaginar quantas vezes as coisas terão corrido mal durante os preparativos para este trabalho. Quantos contratempus terá o duo enfrentado e lamentado, frente à enorme margem de erro imposta pelas leis da natureza, da física ou da química, ali em jogo? O fogo se apaga, a esfera rola para trás e é destruída pelas chamas, o pêndulo improvisado não atinge seu alvo: todas estas possibilidades compõem um filme invisível em paralelo, em nossas mentes. A propósito da realização de *The way things go*, Fischli comenta: “Strangely, for us, while we were making the piece, it was funnier when it failed, when it didn’t work. When it worked, that was more about satisfaction” (Heiser, 2006: 203). Tal afirmação não chega a surpreender, considerando o *modus operandi* habitual – e incomum – da dupla. E é sintomático que o artista utilize (e enfatize) a expressão “mais divertido” (*funnier*) em contraponto a “obter satisfação”, no decorrer do processo de realização da peça; a ideia de resultado objectivo e efectivo enquanto a corroboração de uma meta a ser atingida “com éxito” não parece estar no centro de interesses destes artistas.

Após algum tempo de visionamento do filme, a ideia por trás da lógica estruturante da peça torna-se evidente, e, dali em diante, já se adivinha ser improvável que algo dê errado, ou corra mal, naquele improvável jogo de acaso controlado. Mas, se virmos bem, no fundo, o controle em questão é

o das expectativas do público observador: ao engendrar de modo tão sutilmente eficaz a dinâmica que activa *The way things go*, os artistas estão, ao fim e ao cabo, a jogar com os pré-condicionamentos da audiência, seja no que se refere à experiência de engajamento sensorial (ainda que passivo) promovida em torno de uma proposta baseada em “quase nada”, seja em relação às leis que regem o mundo físico das coisas (e dos seres vivos).

E a dinâmica estabelecida por este jogo de expectativas tão bem engendrado pode ser apenas uma outra forma de referir um aspecto que nos parece central a toda esta trama: o da iminência do fracasso. Pois é o falhanço que parece ser o efetivo protagonista oculto do filme, a verdadeira lei informal a conduzir os eventos que tomam corpo neste austero, inventivo e fabuloso exercício de maquinações cinéticas. Ainda que não propriamente enunciado, é sua a sombra a pairar todo o tempo sobre aquele microcosmo, campo de activação de pequenas ações em suspense, a acenar com a impossibilidade de completude deste ou daquele movimento que garante a continuidade do fluxo de eventos.

Como não poderia deixar de ser, trata-se de um fator crucial e determinante na prática artística, o falhanço: seja em sua faceta mais imediata – como as instâncias do erro ou da falha –, seja em suas muitas nuances, que se alimentam, se confundem e se manifestam *de e no* acaso, no imprevisto, no indeterminado, no desconhecido. Nuances que, ainda que pressentidas de modo mais sensível nesta conhecida peça, de certa forma afiguram-se como caras ao processo de trabalho de Fischli & Weiss como um todo, manifestando-se em obras elaboradas ao longo de toda a sua trajetória.

A transfiguração

Em *A transfiguração do lugar comum* (2010), livro voltado para a análise estética sob a óptica analítica de seu autor, o filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto trata de alguns impasses ontológicos surgidos com o advento de certas modalidades artísticas contemporâneas, nomeadamente a *pop art*.

Centra seu interesse, sobretudo, na questão de como discernir obras de arte de “meras coisas reais”, objectos do mundo quotidiano (localizando a matriz do problema nas conhecidas *Brillo Box* de Warhol de 1964). Aborda obras de arte como veículos de representação que corporificam seus significados e a forma que elege para proceder à compreensão desta corporificação é a interpretação – em seu campo de interesses, Danto é um expoente da filosofia analítica –, o que conduz ao problema da filosofia da arte em torno da relação entre obra de arte e o objeto.

Nos termos sustentados por Danto (2010), a ideia de *transfiguração*, quando aplicada à arte, pode ser inicialmente compreendida como uma alteração ou modificação no processo de recepção de algo que nos é oferecido à percepção, no quotidiano. O que Danto propõe, em suma, é que a natureza da arte não reside na aparência, no sentido de ser verificada e aferida pela percepção; torna-se também necessário um maior conhecimento sobre factores externos à obra (em sua fisicalidade) a fim de descobrir todas as nuances que compõem uma obra de arte, para visualizá-la em sua completude. E ao objecto artístico é conferida uma nova concepção de recepção que não a mundana – ainda que não perca esta sua referência originária.

E é aqui que se identifica um ponto de contacto directo da teoria de Danto com a produção de F / W: se esta *transfiguração* pode ser compreendida *grosso modo* como uma mudança operada em um objecto quotidiano para uma forma que contém sua pretensão de elevá-lo ao estatuto de objecto de arte, pode também reverberar na práxis de F / W. O que estes artistas afinal fazem é nada menos que operar pequenas “transfigurações” por meio do uso banal de sua matéria-prima, também ela banal, tratando-a de maneira que logre articular a difícil equação entre o dado auto-referente – que lhes interessa salientar – dos materiais e seu potencial evocativo, a partir do contexto em que passa a estar agora inserida. A ideia de *transfiguração* apresenta-se, portanto, como um conceito-chave, na medida em que subsume os elementos que podem fazer de um objecto uma obra de arte (metáfora,

interpretação, retórica, estilo, etc.), sintetizando uma característica comum a tantas obras de arte: a de um objecto banal, reconhecido como arte pela acção de um propositor-artista.

Da comicidade e do humor

Nas películas de Chaplin ou Stan Laurel & Oliver Hardy, para ficar em exemplos arquetípicos, boa parte da diversão provém do facto de tudo ser tão previsível. Em seu conhecido e influente ensaio de 1900, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, em que Bergson elabora toda uma tipologia do humor e da comicidade, o filósofo assinala: “We laugh every time a person gives us the impression of being a thing” (2005: 28). Nesta situação, o riso instala-se a partir da observação de algo como a “coisificação do humano”, espécie de sugestão de inversão antropomórfica; e o mesmo poderia ser dito de seu oposto, sobretudo quando pensamos em uma obra como *The Way Things Go*: há ali momentos em que os objectos, agora animados, parecem hesitar, como se reflectindo sobre o que estão a ponto de fazer: o pneu como que a descansar entre jornais em chamas, antes de ser acionado; a lata cheia de água, antes de deslizar rampa abaixo; o desdobrar preguiçoso do colchão inflável, como um braço esticando-se em uma espreguiçada. O humor ocorre então quando falhamos em ver este conjunto como nada mais que um mero campo de jogo para as forças da física – a superação da inércia, por exemplo – e passamos a atribuir características humanas a ele: afinal trata-se, se quisermos, de uma comédia física com objectos.

Ainda que isto possa afigurar-se como pouco mais que simples antropomorfismo, ao detectar até mesmo um grau de auto-consciência a partir dos resíduos dos objectos tornamo-nos conscientes de uma incongruência, e neste momento, é o que faz-nos rir. Com efeito, se *The Way Things Go* pode ser considerado uma espécie de compêndio de técnicas cómicas – vê-se ali o sentido de antecipação, de *timing*, o humor *slapstick*, o bordão que encerra uma piada – então seria particularmente devotado ao humor negro. Podemos nunca ter pensado em encontrar sentido entre sacos de plástico

e sapatos velhos, mas ele está lá, emergindo em meio a pequenas e breves catástrofes. O que remete novamente aos apontamentos de Millar, um entusiasta deste filme de Fischli & Weiss:

A short film of things becomes a film about everything, how things come into being, and how, at a dim point somewhere between light and dark, they stop being that, too. And in the laughter that follows is a hollow where there comes to rest the recognition that we are one of these things also. (Millar, 2012)

Conclusão

Pelas diversas particularidades comentadas, a obra aqui enfocada se apresenta à partida como activadora de um dilema, um quase paradoxo no que se refere a sua análise: *The way things go* é daquelas peças que qualquer descrição escrita se anuncia de saída como insuficiente, frente à experiência única do contacto com o trabalho em sua forma fílmica. Pode-se dizer que tal mote é em princípio aplicável a qualquer obra de arte, ou a grande parte delas; afinal, haverá sempre, em qualquer tentativa de aproximação a um trabalho que não a presencial, um incontornável coeficiente de insuficiência. Assim é, quando se está diante de uma tela, uma escultura, um desenho, uma fotografia, uma performance, um filme, enfim, qualquer peça que reúna elementos bastantes para determinar uma experiência marcante no observador. O caso do filme em questão, contudo, guarda algumas singularidades mais próprias. Primeiro porque, se estamos diante de um produto artístico final definido e apresentado como um vídeo por seus criadores, é porque há razões para que assim seja. E nestas razões está o facto incontornável de que o registo fílmico é aqui o único meio de se dar a ver – ou traduzir visualmente – a pulsão que impele seus criadores. Nenhum outro *media* ou meio poderia dar forma a uma inquietação da natureza de que *The way things go* é portadora, transposta naquele campo de acções em que a motricidade e a temporalidade são vetores determinantes.

A dramaturgia, se a podemos assim chamar, de *The way things go*, é extremamente previsível, mas, ainda assim, tão cativante que temos que assistir o filme até seu fim – ou “fim”, já que a sequência de ações encenada no filme não aparenta ter vocação para uma estrutura tradicionalmente dotada de um início e um desfecho. Logo que as coisas começam a acontecer no ecrã, as expectativas de sua audiência são despertadas. Queremos ser entretidos, surpreendidos, talvez nos tornarmos mais sabidos. E queremos saber como termina. Mas termina de facto? Sua temporalidade peculiar desafia nossa percepção, condicionada pelas expectativas e rol de possibilidades dos filmes convencionais.

O filme incorpora, enfim, diversas qualidades que fazem com que esta peça de Fischli e Weiss permaneça na memória: a conjugação de humor e capacidade de reflexão profunda; uma atenção ao detalhe em nível forense; um certo sentido de ilusão e pulsão de transformação; e a alternância dinâmica entre os estados de ordem e caos. A capacidade de encantamento evocada pela peça reside sobretudo na articulação singular entre o mundano e o extraordinário, tendo sido captada por Millar nos seguintes termos: “In denial a distinction between the usual and the unusual, between the ordinary and the extraordinary, wonder allows no escape into, or to retreat from, the usualness of usual things” (2007: 90). Fatores e qualidades que, somados à inventividade com que os artistas incorporam as mecânicas do quotidiano a este trabalho, investem a peça deste carácter único. E que colaboram na compreensão do fato deste extraordinário filme seguir falando a nós tão vividamente na segunda década do século 21.

Referências bibliográficas:

- Armstrong, E. (Org.) (1996). *Peter Fischli and David Weiss: In a Restless World*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Belting, H. (2009). Contemporary Art as Global Art - A Critical Estimate. In *The Global Art World*. Ostfildern: Hatje Kantz. Pp. 1-27.

- Bergson, H. (2005). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Mineola: Dover Publications.
- Danto, Arthur C.; Fleck, R. & Soentgen, B. (2005). *Peter Fischli - David Weiss*. London: Phaidon Press Limited.
- _____ (2010) *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: CosacNaify.
- _____ (1996). *Play / Things*. In E. Armstrong (Org.), *Peter Fischli and David Weiss: In a Restless World*. Minneapolis: Walker Art Center.
- Fischli, P.& Weiss, D. (2009). *¿Son los animales personas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Heiser, J. (2007). Peter Fischli and David Weiss - The odd couple: Interview with Jörg Heiser. In J. Higgie (Ed.), *The Artist's Joke. Documents of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Millar, J. (2007). *Fischli and Weiss - The way things go*. London: Afterall Books.
- _____ (2012). Fischli and Weiss – The art of humour. *The Guardian*, June 5.

Filmografia:

- Der geringste Widerstand – The point of least resistance* (1981). Peter Fischli & David Weiss (Dirs.). Zurich: T & C Film Zurich.
- Der Lauf der Dinge - The way things go* (1987). Peter Fischli & David Weiss (Dirs.). Zurich: T & C Film Zurich.

EDENES MODERNOS: LA NATURALEZA COMO METÁFORA FÍLMICA DEL ORIGEN PERDIDO

Chantal Poch

Algo puro

La escena es conocida: en lo alto de la Torre de Tokyo, frente a la vista panorámica de una ciudad bulliciosa, Werner Herzog expresa su preocupación. “Todo debería ser muy simple, deberían haber solo imágenes puras. Mirando todos estos edificios, es imposible verlos como imágenes solitarias. Tendríamos que excavar como un arqueólogo, excavar hasta que pudiéramos encontrar algo puro en este paisaje decadente”. No es *Tokyo-Ga* (Sievernich & Wenders, 1985) la primera vez que Herzog se ha referido al tema (ver O’Toole, 1979: 48); el cineasta alemán ha tomado la sobreabundancia de imágenes vacías de nuestra era como su particular némesis, desplazándose a los puntos más remotos de la tierra solo para encontrar lo puro, lo incontaminado. Pero esta decadencia de lenguaje visual que marca la atípica teoría cinematográfica formada por los escritos y apariciones de Herzog es el síntoma de algo más amplio, de un déficit espiritual que ha llegado como la cara oculta de la moneda del progreso, como la consecuencia lógica del giro generalizado hacia el materialismo. El antropólogo catalán Lluís Duch ha asociado esta crisis, como Herzog, al lenguaje; un lenguaje vaciado de un significado profundo, basado en la utilidad, con cada vez menos vocabulario. Un vocabulario que nos permitía “abrirnos y afianzar las posibilidades de encuentro del hombre

con la alteridad” (2010: 32). Es por eso que Duch opina que esta crisis espiritual es, por encima de todo, una crisis gramatical.

“¿Qué les hemos hecho a nuestras imágenes? ¿Qué les hemos hecho a nuestros paisajes degradados?”, se lamentará en otra ocasión (Cronin, 2014: 81). ¿Qué le hemos hecho al lenguaje? Según Herzog, lo mismo que al mundo que habitamos. Herzog asociará vez tras otra esta destrucción de la imagen pura con la destrucción del paisaje puro, la superficialidad del lenguaje con la de la ciudad. Herzog ansía una imagen que nos lleve a ese “origen perdido” al que se hace referencia en el título, una que evoque la unión ancestral del hombre con la naturaleza y lo sagrado, y en ese deseo se acerca a Gershom Sholem. El filósofo judío, al elaborar su historia de las religiones la dividió en tres etapas: una primera en la que el hombre, dios y la naturaleza forman parte de una misma unidad; una segunda en la que nacen las religiones y éstos se separan; y una tercera, la actual, en la que el hombre vive marcado por la nostalgia de esa unidad (1979). La nostalgia de algo puro.

Mirando al Edén

Herzog se ha paseado por todo tipo de paisajes, de las más altas montañas – *Gasherbrum* (1985), *Cerro Torre* (1991), *Wheel of Time* (2003) – a las profundidades de la tierra – *The Wild Blue Yonder* (2005), *Cave of Forgotten Dreams* (2010), *Into the Inferno* (2016) –, del frío del norte – *Glocken aus der Tiefe* (1993), *Encounters at the End of the World* (2007), *Happy People* (2010) – al calor desértico – *Fata Morgana* (1981), *Wo die grünen Ameisen träumen* (1984), *Wodaabe* (1989), *Lektionen ins Finsternis* (1992), *Queen of the Desert* (2015) –, y al hacerlo ha pasado por todo tipo de países: Australia, Ghana, Brasil, Grecia, España, India, Perú, Checoslovaquia, Nigeria, Guadalupe, Irlanda... Pero no por casualidad uno de sus paisajes más recordados es la jungla. Inmerso en ella ha rodado *Aguirre* (1972) *Fitzcarraldo* (1982), *Little Dieter Needs to Fly* (1997), *Julianes Sturz in den Dschungel* (2000), *Ten Thousand Years Older* (2002), *The White Diamond* (2004) o *Rescue Dawn* (2006). Cuando uno

piensa en las películas de Herzog, lo primero que le viene a la mente es su verde, sus hojas mojadas y charcos de barro. El cineasta ha desarrollado gran parte de su poética alrededor de una Naturaleza que, lejos de ser ordenada o preciosista, se presenta como salvaje, sobrecrecida. Edénica.

“[...] En este paisaje inacabado y abandonado por Dios en un arrebató de ira, los pájaros no cantan, sino que gritan de dolor, y árboles enmarañados se pelean entre sí con sus garras de gigantes, de horizonte a horizonte, entre las brumas de una creación que no llegó a completarse.” Esta es la descripción que da Herzog (2012: 5) de la selva donde filmó *Fitzcarraldo* en su diario de rodaje. Mediante la idea de un paisaje inacabado, Herzog asocia el lugar a un tiempo originario. Un tiempo que acabó con la civilización: “Solo cuando los humanos desaparezcan volverá él para completar su obra”, avisa al inicio de la película.

Estamos ante una naturaleza peligrosa, nada amable, pero a la vez sagrada. No hablaremos de escenario, si no más bien de otro personaje (Prager, 2007: 30); no será un fondo, si no una espesura en la que adentrarse. Pensemos en los trayectos por ríos de *Aguirre* y *Fitzcarraldo*, en la ruta a pie de *Julianes Sturz in den Dschungel* o en los intentos de vuelo en zepelín de *The White Diamond*: todos tendrán como objetivo llegar hasta lo más profundo de la naturaleza, abandonando un punto de vista alejado y exclusivamente antropocéntrico para acercarse a una visión más bien unívoca de la naturaleza donde todo está al mismo nivel. Cuando se muestra al hombre, a menudo lo vemos pequeño, insignificante en comparación a su entorno. De una forma que recuerda a la figura de espaldas (*Rückenfigur*) tan usada en la pintura del Romanticismo, y con una significación cercana, el profeta Hias de *Herz aus Glas* (1976) contempla el movimiento de las nubes al inicio de la película, un remolino que escapa a su control humano [Imagen 1: *Herz aus Glas*].



Imagen 1: *Herz aus Glas*.



Imagen 2: *The White Diamond*.



Imagen 3: *Bad Lieutenant.*



Imagen 4: *Stroszeck.*



Imagen 5: *Auch Zwerge haben klein anfangen.*



Imagen 6: *The White Diamond.*



Imagen 7: *Julianes Sturz in den Dschungel.*



Imagen 8: *Encounters at the End of the World.*



Imagen 9: *The Wild Blue Yonder*.

Consecuencia de esta mirada unívoca será la presencia constante de animales en las obras de Herzog. Iguanas filmadas en contrapicado como seres prehistóricos [Imagen 2: *The White Diamond*] [Imagen 3: *Bad Lieutenant*]; pollos y gallinas ridiculizados por crueles humanidades [Imagen 4: *Stroszeck*] [Imagen 5: *Auch Zwerge haben klein anfangen*]; insectos ampliados, recordatorio de la diversidad natural [Imagen 6: *The White Diamond*] [Imagen 7: *Julianes Sturz in den Dschungel*]; animales marinos que hablan con sonidos casi alienígenas [Imagen 8: *Encounters at the End of the World*] [Imagen 9: *The Wild Blue Yonder*]; el cuervo que tenía de pequeño el protagonista de *Die Große Ekstase des Bildschmitzers Steiner* (1974), más fiel a él que sus compañeros; el oso alrededor del cual gira la trama de *Grizzly Man* (2005), el imponente oso que acabó con la vida de su protector no solicitado. Mientras la cámara se acerca a sus ojos, oiremos al director: “No veo ninguna piedad en los ojos de los osos. Solo veo la abrumadora indiferencia de la naturaleza”. Herzog ve su personal Edén, una naturaleza sin hombres que por fuerza debió ser oscura y salvaje.

La experiencia nos salvará

Es significativo que uno de los motivos naturales que más ha trabajado Herzog sea la montaña. La forma de una montaña se corresponde plenamente con el cine del cineasta alemán; triangular, con una base amplia que va reduciéndose hacia arriba, donde desaparece la materia. Es decir, que parte de la tierra al cielo. “*Provad y veréis que el señor es bueno*” (salmo 34:8) – así se llega en la obra de Herzog a lo sagrado, a través de la experiencia (ver Poch, 2016). La mejor muestra de esta dualidad será Walter Steiner: al lado de las manos trabajando la madera, los pies saltando con esquíes; al lado de lo táctil, el vuelo. Y no está solo: “El ascenso a la boca del volcán de La Soufrière rima con el ascenso del escalador de montañas Reinhold Messner en Gasherbrum [...]. No son filmes sobre el montañismo ni el salto en esquíes, sino sobre lo que puede un cuerpo” (Manrique, 2015: 40).

Ante la obra de Werner Herzog, uno se encuentra con un cine que no busca entretener, provocar o expresar, si no más bien “explorar”, un cine la preocupación fundamental del cual no es reflejar ideas abstractas, sino escudriñar la realidad en su sentido más físico para llegar a lo trascendente. En esta búsqueda se trabajará mucho con la noción de la textura, del tacto. Tocar la materia supone una acción en presente pero también un contacto con este origen o eternidad de los que hablaba. Los pasos no serán nunca solo pasos, sino pisadas profundas. Bien conocida es la obsesión del bávaro con el caminar: en 1974 recorrió a pie la distancia que va de Munich a París con la creencia que hacerlo salvaría a Lotte Eisner, gravemente enferma. La salvó.

El cine como experiencia: la mejor manera de ilustrar la idea es haciendo referencia a *Fitzcarraldo*. A Herzog se le ocurrió que la mejor forma de filmar un barco subiendo por una montaña era, de hecho, hacer subir un barco por una montaña. Renunciando a maquetas o a efectos generados por ordenador, cometió tal locura solo para poder mostrarla de verdad, en toda su esencia. Esta preocupación por la experiencia encontrará también una

traducción física en una tendencia a la cámara en movimiento, una cámara que siempre preferirá hacer el recorrido real para llegar al detalle que quiere mostrar a insertarlo por montaje; una cámara altamente física como extensión de las propias manos del cineasta, que se desvive por mostrarnos, sobretodo, los engranajes del proceso, ahí donde el barro fricciona con el barco [Imagen 10, 11 y 12: *Fitzcarraldo*].





Imagen 10, 11 y 12: Fitzcarraldo.

“El volumen, la intensidad, y la profundidad del mundo son cosas que solo experimentan los que viajan a pie”, dirá (Cronin, 2014: 297). Hacia la mitad de *Wheel of time*, se encontrará con un caminante de su talla, un monje que ha peregrinado durante tres años y medio. Cuando le pregunta si ha aprendido algo en su viaje, ofrece una respuesta muy similar: “Sí. He aprendido la magnitud de la Tierra. La he medido con mi cuerpo, desde la cabeza a los pies. Ahora la entiendo.” La experiencia sirve como forma irracional de conocimiento, como sabiduría ancestral, más pura que el saber técnico que tanto ha criticado el director.

El mejor poseedor de este conocimiento será, claro está, el loco. Una persona fuera de la sociedad que precisamente por su condición tendrá una conexión especial con lo sagrado y la naturaleza. Locos que no harán más que mostrar la locura de un mundo en el que en realidad ellos son los más cuerdos. Con qué admiración filmará Herzog a Graham, el protagonista de *The White Diamond*, empeñado en hacer volar su propio zepelín para acceder a lugares remotos de la selva. Con qué comprensión nos contará la

historia de Kaspar Hauser en *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) Los inadaptados y soñadores de Herzog serán sobretodo niños, seres que conservan su intuición e imaginación, como la humanidad en su infancia.

Hacia atrás, hacia adelante

Y es que cuando Herzog dedica toda una película, *Cave of Forgotten Dreams*, a unas pinturas rupestres, en realidad nos está señalando hacia donde hay que ir a buscar para recuperar este lenguaje pleno, profundo, que nos saque de la crisis gramatical y nos devuelva lo sagrado. Hacia atrás.

Aunque a fecha de hoy la mayoría de sus películas ya pertenezcan a la contemporaneidad, la obra de Werner Herzog nació de la mano del Nuevo Cine Alemán, y pese a haberse desmarcado frecuentemente de éste, el espíritu de la modernidad ha marcado su carrera. Y lo ha hecho precisamente en este viaje a los orígenes, que lo acerca a otras modernidades, como la pictórica. Kandinsky escribió en su momento que el arte que busca su espiritualidad en el pasado contiene el verdadero germen del futuro (2011: 22). Quizás las imágenes de esa naturaleza oscura de Herzog sean en su esencia más modernas que las imágenes saturadas de las postales de una gran ciudad; quizás las imágenes obtenidas mediante un trayecto real nos unan más a nuestro origen que aquellas tomadas por un dron. O quizás no. Cuando Herzog realiza *Cave of Forgotten Dreams*, decide usar la tecnología 3D. Usar los métodos más nuevos para generar una imagen Original; como Graham con su zepelín, como los científicos de la Antártida con sus cámaras sumergibles. En esa contradicción reside algo totalmente humano. Contemplar la destrucción de nuestro paisaje con una cámara, quizás ligeramente fascinados. [Imagen 13: *Cave of Forgotten Dreams*] [Imagen 14: *Lektionen in Finsternis*]



Imagen 13: *Cave of Forgotten Dreams.*



Imagen 14: *Lektionen in Finsternis.*

Amador Vega sitúa la clave de la modernidad en una voluntad muy concreta: “En el arte moderno se impone una exploración con la intención de recibir del entorno la misma fuerza misteriosa que permitía a un primitivo considerar una piedra o un árbol algo sagrado” (2005: 24). En un momento en que las formas clásicas se agotaban, en que ir más adelante se estaba convirtiendo en ser más superficial, Herzog decidió avanzar hacia atrás: trabajar desde lo ancestral, la experiencia, la exploración, como aquellos que por primera vez se enfrentaron al cine, para hacer un cine que en efecto se viera como por primera vez.

Referencias bibliográficas

- Cronin, P. (2014). *Herzog por Herzog*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Duch, L. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder. (Citado en Vega, 2005).
- Herzog, W. (2012). *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books.
- Kandinsky, V. (2011). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Manrique, M. (2015). Nadie puede venir a jugar conmigo. En R. Higuera (Ed.), *Werner Herzog: Espejismos de sueños olvidados*. Santander: Shangrila. Pp.35-45.
- O’Toole, L. (1979). Werner Herzog interviewed by Lawrence O’Toole. *Film Comment* (Noviembre-Diciembre 1979), 48.
- Poch, C. (2016). *Pujar una muntanya: Werner Herzog i el Bergfilm*. Trabajo Final de Máster. Universidad Pompeu Fabra. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10230/28151>.
- Prager, B. (2007). *The cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth*. Londres: Wallflower Press.
- Sholem, G. (1979). *Die Jüdische Mystik*. Berlin: Suhrkamp.
- Vega, A. (2005). *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza.

Filmografia

- Aguirre, der Zorn Gottes* (1972). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion.
- Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion.
- Bad Lieutenant: Port of New Orleans* (2010). Werner Herzog. EE.UU: Millennium films, Nu Image Films, Saturn Films *et al.*
- Cave of Forgotten Dreams* (2010). Werner Herzog. Francia: Arte, French Ministry of Culture and Communication, Werner Herzog Filmproduktion *et al.*
- Cerro Torre: Schrei aus Stein* (1991). Werner Herzog. Alemania, Francia, Canada: Sera Filmproduktion.
- Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (1974). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion, SDR.
- Encounters at the End of the World* (2007). Werner Herzog. EE.UU: Discovery Films.
- Fata Morgana* (1971). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion.
- Fitzcarraldo* (1982). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF.
- Gasherbrum – Der leuchtende Berg* [Tv Movie] (1985). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion, SDR.
- Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Rußland* (1993). Werner Herzog. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion, Momentous Event.
- Grizzly Man* (2005). Werner Herzog. EE.UU: Lions Gate Films, Discovery Docs.
- Happy People: A Year in the Taiga* (2010). Werner Herzog. Alemania: Studio Babelsberg.
- Herz aus Glas* (1976). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion.
- Into the Inferno* (2016). Werner Herzog. Reino Unido: Werner Herzog Filmproduktion, Netflix.

Jeder für sich und Gott gegen alle (1974). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF, Filmverlag der Autoren.

Julianes Sturz in den Dschungel [TV Movie] (1998). Werner Herzog. Alemania, Reino Unido: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF, BBC.

Lektionen in Finsternis (1992). Werner Herzog. Alemania: Canal+, Première, Werner Herzog Filmproduktion.

Little Dieter Needs to Fly (1997). Werner Herzog. Alemania, Reino Unido, Francia: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF, BBC et al.

Queen of the Desert (2015). Werner Herzog. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion, Benaroya Pictures, Raslan Company of America et al.

Rescue Dawn (2006). Werner Herzog. EE.UU: MGM, Gibraltar Films.

Stroszek (1977). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF.

Ten Thousand Years Older. Ten Minutes Older: The Trumpet [Colección de cortometrajes] (2002). Werner Herzog. Alemania: Road Movie Filmproduktion, Matador Pictures, Atom Films et al.

The White Diamond (2004). Werner Herzog. Alemania: Marco Polo Film.

The Wild Blue Yonder (2005). Werner Herzog. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion, West Park Pictures Produktion, Tétra Média.

Tokyo-Ga (1985). Werner Herzog. EE.UU, RFA: Chris Sievernich Filmproduktion.

Wheel of Time (2003). Werner Herzog. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion, Arte, West Park Pictures Produktion.

Wo die Grünen Ameisen träumen (1984). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion, ZDF.

Wodaabe – Die Hirten der Sonne. Nomaden am Südrand der Sahara [Tv Movie] (1989). Werner Herzog. RFA: Werner Herzog Filmproduktion, Canal +, Antenne-2, Arion Productions, Les Films Ariane.

STROMBOLI: A JORNADA DO HERÓI E AS ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO NO NEORREALISMO ITALIANO DE ROSSELLINI

Paula Pires da Silva

Introdução

O neorrealismo no cinema italiano surgiu no pós-guerra como um movimento de posicionamento político-social convertido em um posicionamento estético na produção cinematográfica. Inicialmente, seu objetivo era tornar o cinema mais um registro da “realidade”, em que se pudesse refletir sobre os problemas sociais prementes naquela circunstância histórica, do que um veículo de entretenimento. Outro propósito era distanciar-se, o quanto possível, do “modo americano” de fazer cinema: com roteiros elaborados, cenários, efeitos de imagem e de edição. Nada disso interessava a diretores como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica ou o primeiro Luchino Visconti, que buscavam um cenário real para as suas produções.

Apesar de tentarem produzir uma obra realista e de buscarem obstinadamente um cunho documental para as suas produções, os cineastas neorrealistas italianos não omitiram as marcas míticas que compõem qualquer produção cultural humana. Como relata Campbell (2007: 15) “em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido”. É possível encontrar na realidade e fora dela elementos simbólicos e traços míticos produzidos pelo imaginário.

Neste aspecto, buscar-se-á aplicar os estudos dos teóricos do imaginário para tentar compreender as estruturas de pensamento na narrativa do filme *Stromboli*.

Stromboli (Terra di Dio), de 1950, foi o décimo filme de Rossellini. A maior parte das gravações foi feita ao pé do vulcão ativo *Stromboli*, na Sicília. As primeiras cenas mostram uma jovem lituana, chamada Karin (Ingrid Bergman), num campo de refugiados (vítimas do pós-guerra). O sonho de Karin é emigrar para a Argentina e refazer sua vida. No campo, ela e outras mulheres conhecem homens que foram recrutados para a guerra. Um deles é o pescador Antonio, natural da ilha de *Stromboli*, que se apaixona por Karin, e a pede em casamento. Antes de aceitar o pedido, Karin vai até a embaixada da Argentina solicitar um visto, mas o pedido é negado. Ela casa-se, então, com Antonio e os dois partem para a ilha.

Variações do herói e outros arquétipos

Nos estudos dos arquétipos, Karin pode ser entendida como um herói particular vogleriano, como veremos mais adiante. No filme, vemos que ela, sem conseguir realizar seu projeto inicial de emigrar para a América do Sul, conforma-se em acompanhar Antonio para a inóspita *Stromboli*.

Quando chega à ilha, Karin entra numa espécie de “surto”, pois não consegue se imaginar vivendo ali, em um lugar solitário, longínquo, sem expectativas, cercado por água e com possibilidade iminente de ser destruído pelo vulcão. Na perspectiva da “jornada do herói” (Campbell, 2007), veremos que este momento – qual seja: o desafio de superar obstáculos naturais e mortais como a travessia do vulcão: última estratégia de fuga – será o maior obstáculo de Karin. Assim, o perigo maior da heroína, semelhante ao “ventre da baleia” do mito grego de Hércules (ver “o ventre da baleia” em Joseph Campbell), será desafiar a monstruosa força natural que surge para impedi-la de realizar seu desejo final. Desde sua chegada à ilha, Karin tenta a todo custo encontrar uma saída.

A heroína de *Stromboli* (Karin) tem ainda um caráter duvidoso: sente-se superior à população do vilarejo, humilha o marido e exige que ele a obedeça. Desde seu primeiro momento, hostiliza a ilha e sua gente e é hostilizada por todos; torna-se uma *persona non grata*, num lugar formado por uma comunidade patriarcal, conservadora, machista e religiosa. Karin é mal recebida pelas mulheres da localidade, que veem nela uma figura moderna, sedutora e independente, tudo que não eram e não podiam ser. A personagem também é rejeitada pelos homens que, num determinado momento, insultam seu marido para que tome uma atitude “corretiva” em relação ao modo de ser de sua esposa insubordinada. Difamado e atônito, Antonio agride Karin, que – num primeiro momento – estranha o comportamento do marido, mas, em vez de rebatê-lo imediatamente, mantém-se reticente. Mais paciente e menos precipitada, Karin, aos poucos, vai tentando encontrar algum motivo para conseguir viver no vilarejo.

Na segunda parte do filme, Karin aparece grávida. Ela decide se reconciliar com o esposo e lhe fazer uma surpresa, revelando a ele sobre a espera do filho em seu ventre. Este, mais distante, se encontra no mar junto com os outros pescadores à espera de um cardume de atuns. A cena da pesca é uma das principais do filme e simboliza a situação da própria heroína: um peixe fora d’água em *Stromboli*. A vida rude e a natureza selvagem da ilha refletem-se na forma como aquela população encarava sua própria rotina: não havia maiores ambições, a única questão era vencer a morte, seja salvando-se do fogo seja salvando-se da fome.

Quando finalmente Karin parece estar adaptada a todas aquelas circunstâncias, o vulcão entra em erupção. Aflita, ela sai de casa e encontra a população indo em direção ao mar. Ela acompanha o povo, esquivando-se das pedras de fogo e das lavas incandescentes. Todos se aglomeram em pequenos barcos e esperam – rezando e entoando coros litúrgicos no meio do mar – a erupção terminar. Karin está entre eles, mobilizada pela força da natureza a se igualar aos habitantes daquele lugar perigoso e isolado. Assim

que volta a sua rotina, tenta fugir num último ato de salvação. A fuga, no entanto, é a opção pelo caminho mais ilógico e mortal: a travessia do vulcão. Sozinha, com medo e totalmente desolada, Karin descobre sua fé e, em um ato de angústia e de profunda tristeza, se reconcilia com Deus.

Esta é, de forma resumida, a narrativa de *Stromboli*. A heroína Karin se encontra no papel de “musa”, uma mulher linda, que desperta o desejo e, ao mesmo tempo, o ódio no vilarejo. Neste aspecto, a protagonista também personifica o arquétipo da sombra, quando repudia o esposo e o povoado humilde do vilarejo ou quando tenta seduzir o padre da ilha no intuito de fugir do local. Desta forma, encara facilmente a condição de anti-herói, uma variação arquetípica.

Vogler (2015: 42) destaca que “Como a evolução humana, o padrão da Jornada do Herói, ‘o monomito’ é infinitamente variável”. Por este motivo, dificilmente iremos encontrar heróis completamente fechados no arquétipo de herói. No filme, há personagens representados por mais de um arquétipo ou arquétipos representados por personagens não necessariamente com os mesmos comportamentos e atitudes esperadas. “É por isso que o herói tem mil faces” (Vogler, 2015: 45). Aqui, não só o herói tem mil faces, outros arquétipos também se flexibilizam para enriquecer a história. Diz Vogler (2015: 113): “os próprios heróis podem ter um lado Sombra. Quando o protagonista está cheio de dúvidas ou culpa, age de forma autodestrutiva, expressa um desejo de morte... Abusa do poder ou se torna egoísta em vez de abnegado”.

Os arquétipos percebidos durante a análise foram: o herói, a sombra, o mentor, o aliado, o camaleão, o arauto e o guardião do limiar. Todos estes arquétipos são detalhadamente estudados na obra de Jung (1964) e Campbell (2007). Jung (1964), chama de “arquétipos” o que Freud chamava de “resíduos arcaicos”, cujo sentido é uma maneira de relacionar a imagem ao instinto, imagens essas que representam uma consciência coletiva, não meramente individual.

Em *Stromboli*, não se nota um vilão típico na narrativa, pois não há um personagem que represente propriamente o inimigo da heroína, um personagem oponente que tenta matá-la ou destruí-la durante o enredo da narrativa, ou um personagem que implique em um combate permanente com esta personagem “construída” por Rossellini. Caso contrário, o vilão teria de morrer para o enredo ter fim, pois se ele permanece vivo, quem estaria morto seria o herói. Corroboramos com Vogler (2015: 227), quando este diz: “os vilões podem ser vistos como a sombra do herói na forma humana”. O vilão, para Vogler, é a personagem que personifica o caráter sombrio do herói, tornando a trama, no fundo, um combate entre a força do bem e sua forma opositora, i.e, a força do mal.

A personagem Karin, que representa os arquétipos do herói (em sua variação de anti-herói), do camaleão e da sombra, é uma figura completamente humana. Sua personalidade é forte, ela é sedutora, vaidosa e tem grandes ambições. Suas funções arquetípicas aparecem em toda a narrativa fílmica, mostrando ao longo do drama seu processo interno e pessoal de conciliação consigo mesma, com o lugar habitado e com Deus. Vogler (2015: 68) observa que “o herói é aquele que pode transcender as fronteiras e ilusões do ego, embora, a princípio, o herói seja completamente ego: o eu, o escolhido, aquela identidade pessoal que considera à parte do restante do grupo”. A personagem cresce durante o longa-metragem, mostrando o seu poder de aprendizado e amadurecimento. É com ela que se desenvolve e se encerra toda a história, trazendo o componente moral de transcendência e sacrifício através da dor, motivação simbólica das narrativas míticas cristãs e religiosas.

A função do arquétipo do camaleão estará presente na personagem a partir do momento em que ela chega na ilha: sua atitude muda completamente em relação ao sexo oposto: Antonio. Uma vez na ilha, começa a hostilizá-lo e a humilhá-lo com frequência. A função da sombra na personagem, contudo, surge em momentos específicos de tomada de atitude no intuito de fugir da ilha. Para conseguir apoio e sair de *Stromboli*, Karin forja um encontro se-

creto com o padre para que este lhe dê o dinheiro dos fiéis. A mesma atitude é vista no encontro da personagem com o guardião do farol. Em um esconderijo, ela se encontra com esse aliado e o seduz para que este a ajude a sair da ilha. Aqui, observa-se um padrão de como são representados os mitos do gênero feminino em produções artísticas, míticas e culturais: a mulher como tentação (Campbell, 2007).

Outro personagem demasiadamente humano de *Stromboli* é Antonio (interpretado por Mario Vitale), representado pelos arquétipos do arauto, do camaleão e um dos antagonistas do herói. Ao contrário do vilão, o antagonista não é propriamente um arquétipo, mas se caracteriza por ser, em algum momento, um empecilho para as intenções do herói. No filme, este personagem se comporta como antagonista – sendo uma variante do arquétipo do camaleão – pois a personagem está imbuída dos princípios culturais e tradicionais da localidade de sua origem e dificulta a fuga de Karin da ilha, temendo ser abandonado pela mulher e desprezado pela comunidade. Sua função dramática é de dar suspense à história, pois é ele quem convida a heroína ao desafio da jornada (contemplando aqui o arquétipo do arauto).

Antonio é um jovem pescador, de origem humilde e de vida pacata. Sem instrução e pouco civilizado, sua maior conquista parece ter sido casar-se com Karin. É ele quem oferece o desafio para que o herói possa agir. No primeiro momento, ele pede Karin em casamento e lhe dá a oportunidade de sair do campo de refugiados. Ela hesita ao chamado (como muitos heróis em suas jornadas) e depois aceita. Assim como a heroína, Antonio também personifica o arquétipo do camaleão. Nessa função arquetípica, ele muda de atitude em relação à mulher, após sofrer insultos de outros homens do vilarejo e perceber que Karin não seria uma esposa convencional de um pescador da ilha: recatada, reprimida e do lar. Num determinado momento, ele a agride fisicamente e adota uma conduta rude em relação a ela. Neste aspecto, Antonio torna-se um dos antagonistas ao mudar de conduta e impedir a heroína de sair da ilha e seguir seus propósitos.

Apesar de aparecer em poucos momentos, o padre de *Stromboli* (interpretado por Renzo Cesana) será o mentor do herói: é ele quem irá instruir espiritualmente e dará conselhos a Karin, mesmo na ocasião em que é assediado por ela. O mentor falará, segundo Vogler (2015: 80) “na voz de um deus ou [inspirados] por sabedoria divina”. Apesar de aconselhar a jovem heroína a se equilibrar emocionalmente, o padre não participará ativamente da jornada, nem apoiará Karin em seu plano de fuga. Apesar disso, ele a ajuda a “buscar uma visão orientadora para uma jornada em outro mundo” (Vogler, 2015: 87). Este outro mundo é a própria interioridade de Karin e seu conflito interno entre seu ego, o mundo e a divindade.

O herói de *Stromboli* contará, ainda, com a ajuda de um aliado: o guardião do farol. Este personagem será, no final da narrativa, o apoio necessário para que o herói tome a iniciativa de cruzar o vulcão, o que provocará o desfecho da história. Disposto a acompanhar Karin a sair de *Stromboli*, o guardião do farol é seduzido pela beleza e pelo sofrimento da personagem. Ele se compromete a acompanhá-la e oferece apoio financeiro para que ela conclua a viagem. “Os heróis em jornada podem precisar de um companheiro de viagem, um aliado que possa cumprir uma variedade de funções necessárias” (Vogler, 2015: 117).

Outro arquétipo observado na narrativa fílmica é o guardião do limiar. Esse arquétipo, segundo Vogler (2015), são os obstáculos encontrados na estrada para a aventura. “Eles mostram ao herói uma face ameaçadora, mas se entendidos de forma adequada podem ser vencidos, ultrapassados ou mesmo transformados em aliados” (Vogler, 2015: 91). Em *Stromboli*, alguns personagens representam esse arquétipo: os habitantes do vilarejo que recebem com hostilidade a heroína, testando a capacidade desse herói de sobressair-se às situações de preconceito, inveja e recusa. Outro personagem que concentra a força do guardião do limiar é o próprio vulcão *Stromboli* que, em sua atividade natural e mortal, provoca a tomada de atitude da heroína que o desafia, sem sucesso. A travessia do vulcão faz com que ela reconheça

a sua fragilidade humana diante da natureza. Consciente da fraqueza e de sua pequenez, recorre a Deus, em um último ato de desespero, para que a fortaleza e a encoraje a prosseguir.

A jornada de Karin

Em Campbell (2007), vê-se que a jornada do herói segue quase as mesmas etapas percorridas nas histórias contadas e recontadas na cultura ocidental. No filme *Stromboli* (1950), essas etapas também são observadas, com algumas mudanças, mas com o mesmo padrão de ação e desfecho.

“O mundo comum” em *Stromboli* é onde se encontra Karin (Ingrid Bergman) nas primeiras cenas exibidas no filme. Esse lugar ordinário é encenado num campo de refugiados onde a personagem está junto com outras mulheres. Vogler (2015) entende que o mundo comum é o momento inicial de qualquer história para haver uma comparação com o “mundo especial” para o qual o herói será levado.

“O chamado da aventura” e a recusa do chamado compõem as primeiras cenas de ação do filme e ocorrem praticamente no mesmo momento. Sem o visto para exilar-se na Argentina, aceita o convite de casamento. A falha ou o “erro”, simbolizado por essa recusa do visto é o fator que levará a personagem a iniciar sua aventura. Como mostra Campbell (2007), no relato de histórias semelhantes, é o arquétipo do “arauto”, aqui personificado por Antonio, que fará o convite. O arauto “pode anunciar o chamado para algum grande empreendimento histórico, assim como pode marcar a alvorada da iluminação religiosa... o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração” (Campbell, 2007: 60-61).

Após aceitar o convite de Antonio, Karin parte para a ilha de *Stromboli* e lá ela se depara com a “Travessia do Primeiro Limiar”. Rossellini fez dessa etapa quase que uma cópia literal da travessia observada em outras histórias e narrativas. Pois esse momento é quando Karin e Antonio estão em um barco atravessando o mar (fronteira natural) para chegar ao mundo desco-

nhecido e especial. A travessia é cansativa e decepcionante para Karin, que imaginava estar indo a uma bela ilha no mediterrâneo. No entanto, se depara com um vilarejo inóspito, localizado debaixo de um vulcão em atividade.

Após a travessia do primeiro limiar, Karin encontra provas, aliados e inimigos. A primeira prova a ser superada é a frustração com tudo e todos ao seu redor. A heroína passará por vários testes e provações, que exigirão equilíbrio psicológico para superá-los. Passados os primeiros momentos de angústia e aflição, ela terá de lidar com a sociedade machista do povoado. As provas para Karin se acumulam. Grávida, e mais adaptada às condições do lugar, é desafiada a sobreviver às atividades do vulcão que provocam destruição em toda a aldeia de pescadores. Depois de superar seus inimigos humanos e naturais, ela passará a enfrentar um antagonista próximo: Antonio. Neste momento, ela encontra o apoio de um aliado, o personagem do guardião do farol. Este personagem é o único que irá apoiar a heroína em sua decisão de atravessar a “caverna oculta”, simbolizada pelo vulcão.

Esta etapa é a mais perigosa para a personagem, pois é onde desafia a própria vida em um ato de desespero e angústia.

Essa é a fase onde encontrarão a surpresa e o terror supremos. Neste ponto, os heróis são como montanhistas, que ergueram um acampamento de base por meio dos esforços das Provas e estão prestes a fazer a investida final ao pico mais alto. (Vogler, 2015: 203)

A provação acontece no momento mais alto do pico, onde Karin sente o pavor e a grandeza da natureza. Ela não avança. Detém-se no pior cenário: cercada de rochas e fumaça. Sem forças, solitária e confusa, emite comentários negativos sobre a população do vilarejo e numa frase semelhante a pronunciada por Cristo diz: “eles não sabem o que fazem”. Neste momento, a heroína chora compulsivamente, toca seu ventre e diz: “eu te salvarei, meu filho!”. No último ato, em lágrimas, clama e pede ajuda divina: “Deus meu, me ajude! Deus misericordioso... Deus!”. *Stromboli* encerra com mo-

vimentos de câmera em contra-plongée fixando na imagem de aves voando em círculo sob um céu límpido.

A provação encarada por Karin corresponde à última bênção que Campbell observa no herói de mil faces:

Os deuses devem ser entendidos como encarnações e guardiões do elixir do Ser Imperecível. O herói busca, por meio do seu intercurso com eles, não propriamente a eles, mas a sua graça, i.e, o poder de sua substância sustentadora. (Campbell, 2007: 169)

É nesta fase que Karin torna-se um outro ser; ela se despoja de sua prepotência para ser a salvadora do filho e a pecadora redimida por Deus. “Ninguém passa por uma experiência de risco de morte sem ser alterado de algum jeito” (Vogler, 2015: 2018).

Estrutura e regimes de imagem em Durand

Nas categorias de pensamento de Durand (2002), percebe-se que a maior parte do filme *Stromboli* está envolvido por uma estrutura heroica, com gestos ascensionais que aparecem em muitas cenas. O mais simbólico é a subida de Karin, na tentativa de cruzar o vulcão. Nessa cena, é possível observar arquétipos e símbolos que convergem para o esquema ascensional: o céu, as aves, o próprio movimento de subida. “O esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis” (Durand, 2002: 62). Aqui, o regime de imagem é diurno, as cenas se passam em plena luz do dia, é quando o herói está em combate contra as forças naturais e sociais da ilha. Os símbolos ascensionais, para Durand (1969), se relacionam também com a primeira intenção postural do ser humano que é se pôr de pé. Nas categorias do autor, esses elementos estão dispostos em um regime diurno por ser aí que encontramos simbolicamente a percepção de uma elevação solar.

Como bem viu Eliade, “a escada e a escalada representam, plasticamente, a quebra de nível que permite a passagem de um modo de ser a outro”. A ascensão constitui, portanto, “a jornada em si mesma”, a

jornada imaginária, a mais real de todas as jornadas imaginárias, com as quais sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para um lugar híper – ou supra –, celeste. (Durand, 1969: 141).¹

A estrutura mística, outra categoria de Durand, marcada pelo movimento descendente e pelas atitudes de passividade e repouso, também compõe grande parte da obra neorrealista de Rossellini. A cena mais simbólica dessa estrutura é o momento em que o vulcão entra em atividade e a população se agacha, esquivando-se das pedras de fogo. No mar, as pessoas esperam dentro de pequenas barcas, entoando coros religiosos. O esquema da descida está relacionado ao momento de reconciliação, é onde todos se sentem impotentes, unidos e íntimos. Os símbolos que compõem o gesto de acocoramento são: as barcas, o mar (como ventre acolhedor), os peixes.

Outra cena está ligada à estrutura digestiva e ao esquema do engolimento, por se tratar de uma cena cujo significado é a preparação do alimento: o momento da pesca dos atuns, onde pescadores entoam cânticos litúrgicos para agradecer a “boa colheita”, os peixes são capturados e jogados no barco. O momento é também de reconciliação.

Considerações finais

Como muitas produções culturais complexas, a narrativa da obra cinematográfica de Rossellini se dá pela convergência de esquemas, estruturas e regimes do pensamento da teoria do imaginário observados nas obras de Jung, Campbell e, especialmente, Durand. Desta maneira, podemos classificá-la como uma produção cinematográfica predominantemente sintética em sua estrutura, pois não adota apenas um arquétipo ou uma estrutura ou regime de imagem, mas alterna e varia essas representações, unindo uma e outra, formando assim uma obra complexa em seu propósito imagético, de acordo com cada cena. O esquema cíclico que compõe a estrutura sintética (unindo estruturas do regime diurno ascensional e noturno místico) é observado nessa análise e dá sustentação a toda a narrativa: a partir dos esquemas

1. Tradução nossa.

verbais “amadurecer” e “voltar” (futuro e passado) que a personagem central vai desenvolver na formação de seu ego. “As armas mitológicas de todas as civilizações dependem da possibilidade de repetir o tempo” (Durand, 1969: 323). As cenas representativas da estrutura sintética são performadas notadamente pelo casamento simbolizando um futuro; a frustração na ilha e o desejo da volta, a iniciação, o sacrifício e o filho simbólico representando o retorno. “A estrutura sintética é uma estrutura de harmonização de opostos” (Durand, 1969: 400).²

Neste sentido, pode-se constatar que a união dos opostos esteja também relacionada ao eterno movimento: vida e morte, morte e renascimento.

O trajeto antropológico de Durand faz crer que “existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (Durand, 2002: 51). Como estes elementos são formativos do homem, poderíamos concluir que o imaginário é o mesmo em todas as épocas e culturas, pois os mitos são os mesmos, em qualquer tempo e em qualquer história; o que muda é sua variação simbólica. Campbell (2007: 15-16) entende que os símbolos da mitologia são produções espontâneas da psiquê e “cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte”. Assim, existem deuses e deusas, heróis e heroínas que morrem e renascem ou atravessam perigos mortais para levar a alguém, a um povo ou a si mesmos(as) o elixir do limiar; fazendo com que se tornem outras pessoas mais humanas e menos sombrias, por meio do ensinamento adquirido na jornada. “A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar” (Campbell, 2007: 21). A produção de Rossellini analisada não foge a esse padrão e, como visto, corresponde, mais do que se imagina, às classificações simbólicas do imaginário.

2. Tradução nossa.

Referências bibliográficas

- Campbell, J. (2007). *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento.
- Durand, G. (2002). *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2004). O retorno do mito – introdução à metodologia. *Revista Famecos*. Porto Alegre. Nº 23. Abril.
- _____ (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Edition Bordas.
- Jung, C. (1964). *O Homem e seus símbolos*. (10ª edição). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Vogler, C. (2015). *A jornada do escritor – estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph.

Filmografia

- Stromboli* (1950). Roberto Rossellini. Itália & USA: Berit Films & RKO Radio Pictures.

**Autoria
e Organização**

Alfonso M. Rodríguez de Austria – Doutor em Comunicação pela Universidade de Sevilha, Espanha, e Especialista Universitário em Direitos Humanos e Práticas dos Cidadãos pela Universidade Pablo de Olavide. Foi professor da Universidade Centro-Americana da Nicarágua e é membro do Grupo de Pesquisa IDECO: Comunicação Política, Ideologia e Propaganda, baseado na Universidade de Sevilha. Entre as suas muitas publicações está a edição do livro (2017) *Superhéroes y vigilantes. Ideologías tras la máscara*, Sevilha, Espanha: Editorial Doble J.; o capítulo (2018) The Role of the Hollywood Motion Picture Production Code (1930-1966) in the Creation of Hegemony In Savas Çaban, *Media, Ideology and Hegemony*, Leida, Holanda, e Boston: Brill; e o artigo “World War Z: darwinismo social e renascimento da cosmovisão nacional-socialista” (*MATRIZES*- Revista da USP, Brasil), além de artigos em revistas científicas como *ex æquo* (Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as mulheres, Portugal), *Media & Jornalismo* (Universidade de Coimbra, Portugal), *MATRIZES* ou *Cadernos de Comunicação* (UFSM, Brasil).

Ana Catarina Pereira – Professora Auxiliar na Universidade da Beira Interior e Doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimédia, pela mesma universidade. É diretora da licenciatura em Ciências da Cultura e representante da Faculdade de Artes e Letras na Comissão para a Igualdade da UBI. Investigadora do centro LabCom.IFP, desenvolve a sua pesquisa nas áreas de Estudos Feministas Fílmicos, Cinema em Português, Pedagogia e Artes. Sendo uma das fundadoras e coorganizadoras da Conferência Internacional de Cinema e Outras Artes, realizada anualmente na UBI, é também coordenadora do GT de Estudos Fílmicos da SOPCOM, e júri convidada de diversos festivais, da Fundação para a Ciência e

Tecnologia e do ICA. É autora dos livros (2016) *A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação* e (2007) *Estudo do Tecido Operário Têxtil da Cova da Beira*. Co-organizou as obras (2018) *Filmes (Ir)refletidos*; (2017) *UBICinema 2007/2017*; (2013) *Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses*; e (2011) *Colectânea de Poesia – Poetas do Fundão*, entre outras. Gere o site Universal Concreto, com informação actualizada sobre o seu trabalho: <https://www.universalconcreto.org/>

Anabela Dinis Branco de Oliveira – Professora Auxiliar na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e investigadora no Labcom. Doutorada em Literatura Comparada, orienta a sua investigação científica no âmbito dos estudos interartes, nomeadamente nas relações entre literatura e cinema, literatura e arquitetura e também na cinematografia de Manoel de Oliveira, Fellini e Jacques Tati. Leciona vários seminários no âmbito da análise do discurso fílmico e das relações dialógicas entre o cinema e as outras artes. Tem comunicações apresentadas em múltiplos colóquios e publicações em revistas nacionais e internacionais. Tem sido conferencista convidada nas universidades de Paris III, Paris Ouest Nanterre La Défense, Utrecht, Varsóvia, Lublin e Gdansk, e participado em júris e workshops em festivais e mostras de escolas de cinema (Avanca, MIFEC, Festival de Cinema de Ourense, Festfilm-Montpellier, Cinanima, São Tomé Fest Film. Arroios Film Festival, Porto Femme International Film Festival) e nos júris nacionais do ICA (2014-2019). É Diretora do RIOS – Festival Internacional de Cinema Documental e Transmedia e Coorganizadora do Encontro Internacional O Cinema e as Outras Artes.

André Laender Pita – Natural da cidade de Governador Valadares, no estado de Minas Gerais, Brasil, Bacharel em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais em Belo Horizonte – MG (PUC Minas), Mestre em Estudos Didáticos Culturais Linguísticos e Literários pela Universidade da Beira Interior na Covilhã (UBI), em Portugal, e Doutorando em Estudios Artísticos Literarios y de la Cultura pela Universidad Autónoma de Madrid (UAM).

António Costa Valente – Docente na Universidade de Aveiro e na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, tem lecionado, igualmente, noutras instituições de ensino superior. Dirigente cineclubista, dirige desde 1997 o AVANCA – Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia. Neste âmbito, dirige igualmente a AVANCA | CINEMA, Conferência Internacional de Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação. Produtor e realizador, os seus filmes foram exibidos e premiados em festivais dos cinco continentes, ultrapassando a marca das três centenas de distinções. Produziu e corealizou a primeira longa-metragem do cinema de animação português.

António Júlio Andrade Rebelo – Professor do Ensino Secundário, com 37 anos de serviço e a lecionar na Escola Secundária/3 Rainha Santa Isabel de Estremoz. Licenciado em Filosofia, em 1981, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Doutorado em Filosofia, em 2014, pela Universidade de Évora, com a defesa pública da Tese: *As máscaras da maldade humana, em Ingmar Bergman – Chave para a compreensão de uma rede conceptual de tratamento fílmico e filosófico*, tendo tido como orientadores os Professores Carlos Melo Ferreira e Olivier Feron. Participação em colóquios e seminários: Fundação Calouste Gulbenkian; FL da Universidade de Lisboa; FL da Universidade do Porto; Universidade da Beira Interior, Universidade de Valladolid, Universidade de Castilla La Mancha, com apresentação de comunicações na área da Filosofia e Cinema. Obra publicada: (2016) *A Maldade no Cinema de Ingmar Bergman*, Lisboa: Edições Colibri.

Carlos Alberto de Matos Trindade – Nasceu no Porto, em 1957. É Licenciado em Artes Plásticas/Pintura (FBAUP, 1981) e Doutorado pela Universidade de Vigo (Departamento de Escultura, 2014). Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2009-2012), e é membro do grupo de investigação MODO (Universidade de Vigo). Desde 1982, é professor na ESAP (Escola Superior Artística do Porto), de que foi um dos fundadores, e onde tem exercido diversos cargos: actualmente, é o Director da Licenciatura em Artes Plásticas e Intermédia. Investigador Responsável do projecto ESAP/DAV – “Pintura, Fotografia e Cinema: referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas”, no âmbito do qual já apresentou algumas

comunicações. Enquanto artista plástico, começou a expor em 1978: realizou 5 exposições individuais e participou em cerca de 160 colectivas, em Portugal e no estrangeiro; está representado em algumas colecções públicas e privadas. Entre 1976 e 1981 trabalhou em Cinema de Animação, incluindo dois filmes em 16 mm subsidiados pelo IPC, produzidos por *Cinematógrafo – Colectivo de intervenção*, de que foi um dos fundadores. Em 2015, recomeçou a trabalhar em cinema, tendo já realizado duas curtas-metragens, apresentadas em alguns festivais internacionais de cinema.

Chantal Poch – Nasceu em Barcelona, em 1993. Tem um Bacharelato em Audiovisual Communication (Pompeu Fabra University, 2015) e um Mestrado em Contemporary Film and Audiovisual Studies (Pompeu Fabra University, 2016). Enquanto escrevia a sua dissertação de Mestrado, intitulada *To climb a mountain: Werner Herzog and Bergfilm*, trabalhou como assistente. Atualmente, está a realizar a sua tese de Doutoramento, estabelecendo um estudo comparativo entre a obra cinematográfica de Andrei Tarkovski, Werner Herzog e Terrence Malick através do conceito de *Fall of Man*, no Center for Aesthetic Research on Audiovisual Media, na UPF – Pompeu Fabra University.

Daniel-Henri Pageaux – Nascido em Paris, em 1939, é Professor emérito de Littérature Générale et Comparée da Universidade da Sorbonne Nouvelle/ Paris III, onde ensinou, entre 1975 e 2007. Hispanista e lusitanista de formação (Agrégé d'espagnol, 1961, Docteur en Lettres 1975), orientou a sua investigação na área das literaturas francófonas da África Negra, das Américas e do Oceano Índico. É codiretor da *Revue de Littérature Comparée* e membro correspondente da Academia de Ciências de Lisboa. Publicou, até à data, cerca de trinta obras, com ensaios de crítica literária e de literatura geral e comparada: (1994) *Les Ailes des mots. Critique littéraire & poétique de la création*, Paris: L'Harmattan; (2009) *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation*, Paris: Maisonneuve; manuais de literatura comparada, nomeadamente: (1994) *La littérature générale et comparée*, Paris: Colin, (com tradução em romeno, macedónio, chinês e árabe); (1995) *Naissances du roman*, Paris: Klincksieck, (reeditado em 2006 e traduzido em italiano, Palermo, 2003);

(2002) *Histoire de la Littérature Espagnole*, Paris: Ellipses (reeditado em 2015); (1999) *Les Nuits carnutes: Entretiens avec Philippe Goudey, Sobhi Habchi et Jean-Maurice Le Gal*, Paris: Editions Maisonneuve et Librairie D'Amérique e D' Orient. É editor do escritor português Miguel Torga – (1999) *La création du monde*, Paris: Garnier/Flammarion; e de Paul Morand – (2004) *L'homme pressé*, collection "La Pléiade", Paris: Gallimard. Foram-lhe oferecidos três volumes d'Hommage, intitulados *Plus Outre I, II, III*, coordenados por Sobhi Habchi, e editados pela editora L'Harmattan, em 2007, 2011 e 2016, respetivamente, consagrados à literatura geral e comparada, às literaturas ibéricas, à crítica literária e às francofonias. Sob o pseudónimo Michel Hendrel publicou os romances, em língua francesa: (1989) *Le sablier retourné*, Paris: éd. Belfond; (1992) *Le système décimal*, Paris: éd. Belfond; e sob o pseudónimo León Moreno, (2012) *Como fiel amante o la invención del Lazarillo*, Madrid: éd. Turpin. Mais recentemente, deu à estampa: (2014) *Itinéraires comparatistes*, 2 vol. Paris: éd. Maisonneuve; e (2016) *Lectures indiaocéanes. Essais sur les francophonies de l'Océan Indien*, Paris: éd. Jean Maisonneuve.

Elisabete Marques – Doutorada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma dissertação sobre Maurice Blanchot e Samuel Beckett. Atualmente, é investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto), onde está a desenvolver um projeto que incide sobre as relações entre Literatura e Cinema. É coeditora do livro (2017) *Estética e Política entre as Artes*, Lisboa: Edições 70. Faz parte das equipas das revistas *Textos e Pretextos* e *Esc:ala*. Foi coorganizadora do seminário *Escrita e Imagem*, decorrido na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e curadora do ciclo *O Cinema e as Outras Artes*, no Teatro do Campo Alegre, no Porto.

Fátima Leonor Sopran – Doutora em Estudos Literários pela UTAD – Vila Real, Portugal. Professora Assistente da UNEB. Entre as suas publicações em revistas destacam-se: (jan.jul.2014), "Conto de Escola: uma releitura realizada pelos elementos visuais com contribuições do campo do currículo", *Linha Mestra*. Ano VIII. No.24; (2016) "Quarup – Ideia de Morte e Renascimento: um romance portador de utopias", *Revell- Revista de Estudos literários da UEMS*. 1, N.12; (2016) "A representação do

Espaço Heterotópico no Conto 'Venha ver o pôr do sol' e o espaço da escrita onírica em Dédalo' ", *Millenium – Journal of Education, Technologies and Health*; (2017) "The Bohemian Girl: a space for memories, the link between character and landscape", *Revista TOPUS*, vol. 3 – Nº 2. Foi organizadora, em 2015, do Livro *Ecletismo na poesia e na prosa*, Salvador, BA: Eduneb. Publicação em E-book (2019) *Gênero e Currículo: O papel da mulher na construção de um espaço libertador no romance "O Dia dos Prodígios"*. Goiânia: Editora Kelps. Em 2019, apresentou a comunicação: "O Cais das Merendas": *perda das raízes linguísticas*, na Universidade Karlova, em Praga, na República Tcheca, 2019.

Filomena Antunes Sobral – Nasceu em Lisboa, em 1973. É Doutorada em Cinema e Audiovisual pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (2011), Mestre em Som e Imagem (UCP, 2002) e Licenciada em Ciências da Comunicação (1996, Universidade Nova de Lisboa). É Professora Adjunta no Departamento de Comunicação e Arte da Escola Superior de Educação de Viseu desde 1997, no domínio de Ciências da Comunicação, Cinema e Audiovisual. É Membro do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa e do Centro de Estudos em Educação, Tecnologias e Saúde do Instituto Politécnico de Viseu. Publicou vários artigos científicos maioritariamente com revisão por pares e de nível internacional. É autora de capítulos de livros e dos livros: (2008) *Escrever para Cinema*, Vila Nova de Famalicão: Editorial Novembro; e (2016) *As atualizações dos romances de Eça de Queirós para o pequeno ecrã*, Lisboa: Chiado Editora. Investiga sobre cinema e audiovisual (adaptação literária para audiovisual). Em 2016, venceu o prémio literário Fundação Eça de Queirós.

Francisco Ricardo Cipriano Silveira – (1993) Licenciou-se em Estudos Artísticos, em 2015, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sendo distinguido com o Prémio Curricular Feijó, atribuído aos melhores alunos dessa instituição. Realizou o Mestrado em Estudos Artísticos na mesma Faculdade (2017), com uma dissertação intitulada *Hiper-Real(ismo) Milenar: o cinema ciborgue à beira do ano 2000*. Atualmente (2018-), frequenta o Doutoramento em Materialidades da Literatura, também na FLUC, na qualidade de bolseiro da FCT.

Guy Amado – Nasceu em Londres, em 1968. Vive entre São Paulo e Porto desde dezembro de 2010. Crítico de arte contemporânea, ensaísta e curador independente, é Professor Assistente convidado de História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2016-2018) e Doutorando em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (em fase de conclusão). Atua também no ensino complementar em arte (orientação e acompanhamento de processos artísticos). Tem sido conferencista convidado em eventos no Brasil e em Portugal (2000-2017). Ministra cursos livres e presta consultorias para instituições do setor. É autor de: (2013) *Raymundo Colares*, Niterói: Fundação de Arte de Niterói, MAC de Niterói; e (2011) *Newman Schutze: Nanquim, óleo*, São Paulo: DBA Editora, livros sobre artistas brasileiros. Colabora, regularmente, para revistas e publicações especializadas, e é colunista da revista *DasArtes* desde 2009.

João Evangelista do Nascimento Neto – Possui graduação em Licenciatura em Letras Vernáculas, Especialização em Estudos Literários, Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural e Doutorado em Letras. Da sua experiência académica, destacam-se orientações aos discentes de graduação, *lato* e *stricto sensu*, envolvendo resenhas, artigos e trabalhos de conclusão de curso, passando pelos vieses da identidade, do cómico, do teatro, do cinema e do sertão. No âmbito da extensão, muitos foram os projetos elaborados e postos em ação. Coordena o grupo de pesquisa “Escritas à Deriva – Redes literárias nas malhas da ficção em Língua Portuguesa e Língua”. Publicou diversos textos em livros, jornais, revistas científicas, anais de eventos nacionais e internacionais.

Liliana Rosa – Doutorada em Ciências da Comunicação, especialidade de Cinema e Televisão, pela Universidade Nova de Lisboa, é docente na Escola Superior Artística do Porto (ESAP) e investigadora integrada do Instituto de Filosofia da Nova (Ifilnova) / Laboratório de Cinema e Filosofia (CineLab), coordenado pelo Doutor João Mário Grilo, NOVA FCSH. É membro dos projetos: PTDC/FER-ETC/30378/2017 – “Integration of Refugees in Portugal: Assessing Moral Duties and Integration Policies in the Context of European Values and Policies”, coordenado por Doutor Gabrielle De Angelis, EPLab / Ifilnova; e “História Crítica do Cinema Português”, coordenado pelo

Doutor Nelson Araújo, ESAP. É investigadora do programa de disseminação “Cinema & Filosofia nas Bibliotecas”, coordenado pela Doutora Maria Irene Aparício, CineLab / Ifilnova. É cofundadora e coorganizadora do Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes, realizado anualmente na UBI. É coorganizadora da Conferência Internacional Cinema, Filosofia e..., realizada na NOVA FCSH.

Luís Carlos Pimenta Gonçalves – Professor Auxiliar da Universidade Aberta, é membro integrado do IELT da FCSH, da Universidade Nova de Lisboa. É Doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Paris 3 com uma tese sobre a receção de Madame Bovary em Portugal, orientada pelo Prof. Daniel-Henri Pageaux. Tem-se debruçado sobre questões relacionadas com adaptações e transposições de textos literários para libretos de ópera, filmes, banda desenhada e jogos para computador, tendo publicado, em Portugal e no estrangeiro, artigos sobre estas questões. É, desde 2009, um estudioso da obra de Milan Kundera. Entre as suas publicações sobre literatura e cinema contam-se: (2014) “Un cinéma sous influence: Le Soulier de satin de Manoel de Oliveira”. In. *Études littéraires*, vol. 45 N°3. Québec: Université Laval. Pp.163-182; “Ceci n’est point un roman: variations théâtrales et cinématographiques de *Jacques le Fataliste*”. In A. C. Santos. & M. L. Malato (Dirs), *Diderot, Paradoxes sur le comédien*. Paris: Éditions Le Manuscrit. Pp.125-140.

Manuela Penafria – É Professora nos cursos de 1º e 2º Ciclos em Cinema, na Universidade da Beira Interior (UBI) e investigadora do Labcom.IFP. Das suas publicações destacam-se os livros sobre Teoria dos Cineastas, disponíveis online (<http://www.labcom-ifp.ubi.pt/tcineastas/>). Tem participado em painéis de avaliação de doutoramento e pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e em júris do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). É membro do conselho editorial de revistas portuguesas e brasileiras, e tem integrado a comissão científica de eventos, como, por exemplo, a conferência internacional sobre documentário Visible Evidence, que teve lugar na Argentina, em 2017. Pertence ao Conselho Consultivo da AIM-Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, onde desempenha a função de coordenadora do Grupo de Trabalho “Teoria dos cineastas”. Desde 2006, é coeditora da Revista DOC On-line (www.doc.ubi.pt).

Maria do Socorro Aguiar Pontes – É Licenciada em Letras, variante de Francês (2005) e Bacharel em Letras, variante de Português (2009) pela UnB, Universidade de Brasília. Concluiu o Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, em 2011, na mesma instituição. Atualmente, desenvolve uma tese de Doutorado sobre as relações entre cinema e literatura na obra de Marguerite Duras, na UnB. Também leciona Francês, no Centro Interescolar de Línguas de Brasília, Brasil.

Nelson Araújo – Formado em Cinema, na Escola Superior Artística do Porto (2004), possui o Diploma de Estudos Avançados (2008) da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, é Mestre em Estudos Artísticos (2010) pela Faculdade de Belas Artes do Porto e Doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo (2015). Tem publicado diversos artigos em revistas dedicadas aos Estudos Fílmicos, tendo coordenado o livro: (2014) *Manoel de Oliveira – Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica*, Lisboa: Edições 70. É autor da obra: (2016) *Cinema Português: Interceções Estéticas nas Décadas de 60 a 80 do Século XX*, Lisboa: Edições 70. É diretor da Licenciatura em Cinema e Audiovisual da Escola Superior Artística do Porto, instituição onde leciona as unidades curriculares: História do Cinema Português, História do Cinema, Expressão Audiovisual e Metodologias da Realização. É investigador integrado no Centro de Estudos Arnaldo Araújo, vice-presidente da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento e integra a comissão organizadora do Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes.

Paula Pires da Silva – É pesquisadora associada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde desenvolve sua investigação de Mestrado, desde 2017. É membro do Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (FiloCom), atuando, principalmente, nos estudos sobre Comunicação e Estética. Na sua investigação de Mestrado observa as práticas comunicativas no YouTube, principalmente no que diz respeito aos vloggers, e as expressões do *self* em narrativas do quotidiano. Faz parte do Conselho Editorial da revista académica Movimento (PPGMPA/ECA). É Jornalista graduada em Comunicação Social pela

Universidade Federal do Piauí (UFPI), tendo já exercido as funções de Editora de Cultura do Jornal local *Diário do Povo* e de colaboradora da *Revista Cult*.

Ramón Luque – Professor na Facultad de Comunicación da Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. É Doutor pela Universidad de Salamanca e licenciado em Periodismo pela Universidad Complutense de Madrid. As suas investigações e publicações desenvolvem-se à volta dos estudos cinematográficos, destacando-se os seus livros sobre os realizadores Woody Allen e Ingmar Bergman: (2005) *En busca de Woody Allen, sexo, muerte y cultura en su cine*, Madrid: Ocho y Medio; (2004) *Todos somos Woody Allen, neurosis y exclusión social*, Sevilla: Signatura; e (2007) *Ingmar Bergman, el artista y la máscara*, Madrid: Ocho y Medio. É também autor do livro de crítica literária (2014) *Iris Murdoch, ensayo sobre la intensidad*, Rio de Janeiro: Letra Capital. Como realizador cinematográfico, é autor de quatro filmes com particular destaque para *Historias de Lavapiés* (2014) e *Rosalinda* (2020).

Cinema e Outras Artes assume-se como uma coleção de livros que tem como linha programática reunir investigações dedicadas à intersecção dos Estudos Fílmicos com outras formas de expressão artística, numa constante revisitação da expressão *Sétima Arte*.

O primeiro volume, *Cinema e Outras Artes I*, dá conta da profícua e já longa relação entre o cinema e a escrita e reúne contribuições várias que se encontram na confluência entre a Ciência, a Arte e a Filosofia.

Editora LabCom.IFP
www.labcom-ifp.ubi.pt

